كلمة أولى

من المؤكّد أن الجوائز مسألة حيوية في كل الساحات والفعاليات الثقافية، فهي إضافة إلى بعديها المعنوي والمالي لمن يتحصل عليها، تشجع على الخلق والابداع وتشيع حالة من روح التنافس بين المعنيين بما ينعكس مباشرة على كمية الانتاج. والكمّ، كما هو معروف يقود في العادة إلى الكيف، مهما استغرق ذلك من وقت. ويكفي في هذا السياق أن نسجّل أن الانتاج الروائي التونسي أحصى مائة رواية منذ الاستقلال إلى سنة 1990، أي طيلة ما يناهز نصف القرن، في حين أن هذا الانتاج بالذات شهد صدور مائة وخمسين رواية منذ سنة 1990 إلى الآن، في فترة عشر سنوات ونيف... والسبب في ذلك يعود إلى عدّة عوامل منها الثقافي والسياسي والاجتماعي، والأرجح أن الجوائز الأدبية لعبت دورا ممتازا في هذا التدفّق الروائي التونسي غير المتوقع بكل المقاييس والاعتبارات خلال فترة وجيزة من الزمن...

يحقّ لنا إذن أن نعلن أننا كسبنا رهان الانتاج في هذا القطاع الحسّاس، الذي يشكّل اليوم في العالم الغربي قاطرة الابداعات والفنون ورائدها المتوّج بلا منازع، تقريبا، حتى من قبل السينما لأنها تنبثق منه في الكثير من الحالات، و تتعاضد معه لاستكشاف مناطق جديدة في الانسان والمكان والزمان. وليس كما يحصل في ثقافات "الموت" حيث حرب الجميع المفتوحة ضد الجميع بما في ذلك التخصصات المعرفية والمزاولات الثقافية والحقول الفنية والأجناس الأدبية... ويوما بعد يوم يُنعى إلينا مرّة موت الشعر ومرّة موت المسرح ومرّة موت المقالة ومرّة موت الكتاب وأخرى موت التاريخ بطمّ طميمه... إلخ، إلخ...

إذن، بعيدا عن ثقافة الافتتان بالموت والجنازات ومراسم الدفن، ثمة في بلادنا وفي ساحتنا الثقافية من الأسباب ما يجعلنا نحاول الاستمتاع بالحياة، ونحاول تحسين شروط تلك المتعة، ومن ذلك أن ننتقل من الكمّ إلى الكيف، وأن ننتج فنّا رفيعا وجميلا يخبر عنّا، في ارتفاعنا وانخفاضنا، ويعيد خلقنا رمزيا وفعليا لكي نحظى بمنزلة تليق بنا في مدوّنة التاريخ العظيمة الذي لم يمت بعد، شماتة في الجنائزيين!



ولا يمكن أن نتصور إبداعا مهما ضؤل لا تسنده رؤية نقدية جوهرية تتجلى في الممارسة وفي النصوص... لابد لنا من كثير من النقد في كل الأنواع وفي جميع الاتجاهات... إن النقد عمل معرفي شاق ولعلّه المقياس المحدد لنوعية الثقافات والابداعات والمجتمعات، ولا يمكن الوصول إلى "نوع" نطمح إليه ما لم يزاول النقد مهمته كاملة، بما في ذلك داخل النصوص الابداعية ومن قبل المبدعين أنفسهم، لأن الإبداع هو عمل نقدي أيضا بما هو عمل جمالي، وكيف يكون العمل جماليا ما لم يكتسب شرعية وجوده من نقد القبح؟!

الحياة الثقافية

شعر العلامات أو فلسطين بين نظم وخط ورسم

توفيق بكار

هذا النص أعدّه الأستاذ توفيق بكّار/ مقدمة لكتاب يلتقي فيه درويش وشعره بخط حسن المسعودي وكامل إبراهيم ورسوم رشيد قريشي. وتنفرد مجلة الحياة الثقافية بنشره قبل صدور الكتاب.

أسماء أربعة من الأعلام وأشكال ثلاثة من الإبداع تلتقي في هذا الكتاب. على صفحاته اليمنى شعر درويش بخط حسن المسعودي في الجزء الأول وخط كامل إبراهيم في الجزء الثاني وعلى صفحاته اليسرى تنويعات قريشي، بالحفر، على حروف ذلك الشعر. وفي قلب اللقاء بين الرجال والفنون اللغة، مادة لتصاريف الخلق وفلسطين أفقا لمعناه.

من اليمين إلى اليسار تلعب اللغة في كل مرة بين الأذن والعين متحولة عبر الخط من نظم إلى رسم، أوائلها أصوات مرتّلة وأواسطها حروف مسطّرة وأواخرها محض زخارف.

وفي مسارها ذاك، تتخلص، بعد الإسماع، من أحجامها المنطوقة فترتد إلى أشكالها المكتوبة ثم وقد تجردت إلاّ من ظاهر أوشامها تصبح لغة للغة أخرى تخضعها لقواعد نحوها وتنشئ برموزها فضاء من الصور. ثلاث حركات متعاقبة متجاوبة تتدرج بنا من قصائد إلى معلقات ومن معلقات إلى لوحات ولا تخرج بنا في كل الأحوال عن جوّ الشعر من سحر وسرّ، شعر العلامات يسمع ثم يقرأ ثم ينظر.

هذا الكتاب، هذه ثروته : فن على فن على يفن، جمالية العلامة مضروبة في ثلاثة.

الحركة الأولى :
– القصائد

في البدء كان درويش وشعره، نخبة من قصائده الكبار تُردد في الناس على مرّ السنين إسما ليس كمثله في الأسماء "هو الشيء والضدّ". تختلط فيه الظلمات بالضياء، سواء الأحزان وبيض الأماني. وبين الديجور والنور حمرة من شكّ ومن إيمان، حمرة كالشفق، كغروب الزمان أو كالفلَقْ، كبوادر النور في الأفق وطلوع شمس الانسان. من أضداد الألوان فلسطين ومن أضداد المعاني، هي الموت والحياة سجالا والملحمة تولد من صميم المأساة.

يسبّح الشاعر اسمها بلادا مقدسة مدنّسة، على السواء موطئا عن ذاتها ومعدنا للفداء. عسكروا عليها "بديموقراطيتهم" فأجلَوْا وسجنوا وأماتوا نفيا لذاتها عن ذاتها بدعوى خرافة قديمة حتى كأن شعبها فيها غريب والغريب أصيل. ولئن كانت ضعيفة بجسمها فإنها بروحها قوية. عصية هي على الغزاة، احتلوها فما استطاعوا أن يذلّوها وحكموها فلم تذعن لهم ولم تستسلم ونسخوا اسمها باسمهم طمعا في محو ذكراها فإذا هي تحت الاسم المستعار تتحداهم، ساخرة، بهويتها باقية :

سجّل!
أنا عربي
ولون الشعر... فحميّ
ولون العين... بُنيّ
وميزاتي :
على رأسي عقال فوق كوفيّة

وفي أشدّ سورات بطشهم بها ترتفع إلى قمّة الإبادة فتردّ على أقسى القهر وأقصى النفي بمطلق الرفض :

بيروت - لا
ظهري أمام البحر أسوار و... لا
قد أخسر الدنيا... نعم!
قد أخسر الكلمات...
لكن أقول الآن : لا

ويدّعي الجلاد متباكيا أنه الضحيّة : "يخرج الفاشي من جلد الضحية... عشرين قرنا كان يبكي... كان يبكي... كان يخفي سيفه في دمعته... كان يحشو بالدموع البندقية". وينعت ضحيته بأنها الارهاب. ملهاة لولا أنها فاجعة! هكذا فلسطين سلسلة لاتنتهي من المفارقات.

يسبّح الشاعر اسمها أرضا مسلوبة مطلوبة لاهي إلى وجود ولا هي إلى فقدان وحاله منها جدل بين كيان وبطلان : "كوني لأكون" ولا تكون إلا أن يكون. كأنه الدور والتسلسل في منطق الفلاسفة ولكنه منطق التاريخ يخلق من الأوضاع بلا سوابق وفوق ما تعرف الفلسفات. "طريقة" هي فلسطين حتى في قضيتها. فأين من انفصام شاعرها حيرة "هملت" الماورائية وأين مسرح الأدب من ركح الواقع الدامي! وريثما يفصل الصراع بين المصير واللامصير، يتبطن الشاعر أرضه ويعتصم بها في ذاته ويلتحم. هو الذرة من ترابها، هو النسمة من هوائها، هو القبس من نورها، هو الجزء من كلها قد صار كلها، اختصر جسمها في جسمه وفي روحه روحها:

يا أيها الجسم الذي يختصر الأرض
يا أيتها الأرض التي أخذت شكل الجسد...

وكلما حنّ إلى مساس أديمها غاص عليها في نفسه فوجد جبالها ووهادها، ومروجها وسواحلها، وأشجارها وطيورها وقمحها وبرتقالها. فهي المطرّد والملاذ، أخرج منها فحلت فيه فحلّ في حلولها فصارت بداخله حاضرة في غيابها يحملها جسدا وتحمله روحا إلى أن يعود إليها يوما فيحلّ فيها فتخرج منه.

يسبّح الشاعر اسمها أمّا سباها المغير فهبّ الفادي يفديها، أمّا وحيدة وامرأة كثيرة الأزواج عرفت منهم في تاريخها الطويل أجناسا ذابوا كلهم في حضنها أو ذهبوا وأولدتهم من نفسها لنفسها أبناء غالبت بهم الحدثان ولايعرفون غيرها نسبا لهم. هي هويتهم الثابتة والإسم الذي به يتنادون في الملمات يجاهدون من أجلها ولكن في وحشة الأيتام كأن لا أخوال لهم ولا أعمام :

كم كنت وحدك يا ابن أمّي،
يا ابن أكثر من أب
كم كنت وحدك!

بسواعدهم يحفرون لها في دواميس السجن منفذا إلى نور الحرية، منفذا من النفق إلى الأفق :

هذه أياتنا فاقرأ
باسم الفدائي الذي خلقا
من جزمة أفقا...

وتتداول الأيدي عليهم بالتقتيل فتدفع الأمّ عن نفسها خطر الفناء بمزيد الانجاب :

هل تعرف القتلى جميعا؟
والذين سيولدون...
يولدون بلا نهاية
وسيولدون ويكبرون ويُقتلون
ويولدون ويولدون ويولدون
ويكبرون ويقاتلون ويقتلون فيروّون بدمائهم عروقها فإذا هي بالموت أحيا وبالشكل أقوى.

يسبّح الشاعر اسمها عشيقة خُطفت منه فلجّ في حبها وجدّ في الوصال. يعيش معها على فراق واجتماع، مقطوعا عنها مشدودا إليها يحسها في تنائيها دانية وفي تدانيها نائية، أبعد من الثريا وأقرب من حبل الوريد. يحبها "كالمجنون" : "بالقرب منك بالبعد عنك". ويُحبّ أن يحبّها تفانيا في العشق ويضجر أحيانا من حبها كلما شدّدت عليه العناق : "أحبك أم أتنفس؟" هي هي "الرئة الأخرى" يعبّ بها كالغريق الهواء والطوق في عنقه يخنق أنفاسه. وعبثا يحاول لذراعيها فكاكا. ولها دونه من العشاق فتيان وفتيان قُتلوا في هواها، وحبها قاتل، أو مثله تاهوا. هو "العرس الفلسطيني" : لايصل الحبيب إلى حبيبه إلا شهيدا. بلا دموع بكاهم :

حبيب يا حبيبي الأخير
أما كان من حقنا أن نسير...

ورثاهم حتى كلّ الرثاء عن الرثاء. وبالموت ازداد حبا "موت آخر وأحبك". وطال به مع التائهين السفر كالغجر :

شعب يخيّم في الأغاني والدخان
شعب يفتش عن مكان
بين الشظايا والمطر...

"من الخليج إلى الجحيم ومن الجحيم إلى المحيط" متاهه والموت حوله حائم "يشتهيه إذا عبر". يسير من "خيمة إلى خيمة" ومن "قصة" إلى "غصة"، ظهره إلى "الحائط الساقط" وخدّه على "الزهرة الجمرة" وقلبه أبدا على "الصخرة الحرّة". راحل عن فلسطين عاشقُها إلى فلسطين. "كل الطرق تؤدي إلى روما يا غريب الدار" وإلى القدس. فالأرض كرة وعسى أن يستدير معها الطريق إلى نقطة البدء. فهل قرب موعد اللقاء بعد طول المسافة ولاحت بعد الليل الأليل تباشير الصبح؟ فلسطين اليوم تستريح من البندقية إلى الحجارة وهي أشد على روح الأعداء من كل سلاح. تواجههم بحركة من اليد خفيفة ثقيلة المعاني آتية من بدء الزمان، فيها شيء من طقوس الأديان وذكرى المعجزات في أساطير الأولين. ترجمهم كالشياطين كل يوم، ترميهم بحجارة من سجّيل وقد سحبت منهم داوود إلى صفها يضرب بمقلاعه جالوتهم. تجند ضدهم إلى شجاعة الأطفال والشبان رموز الانسان الكبرى وأساطيره فتمزق عنهم رداء الرياء والبهتان.

يسبّح الشاعر اسمها بقصائد تحاكي صورتها. لا تستقر على أشكال ولا على أحجام ولا على أوزان ولا على أنغام تُغيّر من معمارها باستمرار كفلسطين في ثورتها متمردة على القوالب تبدع في كل حين ذاتها بذاتها. أبياتها ومقاطها بين مدّ وجزر، قد تقصر كلمة أو كلمتان وقد تطول فقرا ممدّدة بلا قياس سابق. لا تنتظم لأنفاسها وتيرة كأنفاس الفدائيين تنقبض وتنطلق. تجري على بحور مجزوءة مجزومة الخواتم لايطّرد ايقاعها مسافة إلا وفي آخر الشوط انكسر فيكتمل الكلام وما اكتملت العروض. تصدم بانبتارها فتخض ولا تهدهد. أو اعتدال ميزان والواقع عنف؟ وتشتد وتيرة الضرب كالطلقات وتمتد رخوة كنفثة المحزون. فمرة يجيش الكلام متلاطما كالغضب ومرة يسير وئيدا كالعذاب. يسرع الايقاع في هذا الشعر ويتباطأ تارات كتارات التاريخ مع فلسطين. وقوافيه جوّابة جوّالة ترحل، مثله، من مكان إلى مكان. تُصادفنا على غير ميعاد هنا وهناك عبر الأبيات فما أكثر ما نجدها في غير موضعها حتى صارت إذا وقعت في غير موضعها فاجأتنا. لا تتّسق إلا بمقدار محسوب ولا تطّرد في كل حين. فكم من بيت أبيض أبلق يخلو من الرنين يقطع بصمته استرسال اللحن ويثقب النغم في الصميم فيمنع الانسجام. مقعورة موسيقى القصائد تتناوب فيها الرنات والثغرات. لايريد الشاعر قصائده أن تغنّى. أو طرب والصدام دام؟ لا يشدو هذا الشعر بلحن ولا يغرّد ولايبكي إلا بعينين ناشفتين كالصيحة المكتومة لا تنفجر، كغصّة الباكي لا تنفرج. للصوت نبرات من جلَد وأسى دفين تتحمس في لحظات النخوة، وفي ساعات المحنة تمتزج من شدة الألم بسخرية لاذعة تفري زائف الشعارات فريا وغثاء الكلمات وتلعب بالمفارقات إلى حد العبث فتفجر في الواقع نقائضه المضنية وتكشف في التاريخ عن حقائقه المتضاربة. لهجة متفجعة بعمق ومستبسلة بلا صخب وبين هذا وذاك متهكمة قاسية. كفلسطين متشائمة، متفائلة، متشائلة. من أضداد الألوان فلسطين ومن أضداد المعاني. يسبّح الشاعر اسمها وطنا على الأرض وفي النفس وفي الشعر. منازل لها في قلبه منازلُ وبيوتا لها في قصائده أبيات. وينتهي النظم فيبدأ الخط فتُسلمنا بلاغة اللسان إلى مهارة القلم تصنع من القصائد معلقات.

الحركة الثـــانية:

- المعلقات

ناسخ القصائد ناسخان، علمان من أعلام الخط عندنا: عراقي ومصري. لكل منهما في صنعته مزاج وطرائف مبتكرات. سخّرا طاقتيهما جميعا في خطّ القصائد متعاطفين مع فلسطين وشعر شاعرها. افتنّ هذا وذاك في نقل أصوات اللغة إلى حروفها وترجمة وحي الشعر إلى سحر خطوطها. الأسلوب بينهما متشابه متمايز، صورة متطورة في الحالتين من الكوفي الأصيل الأثيل كما ألفنا أن نراه في الآثار مكتوبا في الرقاع الديوانية وصحائف العلم أو منقوشا على حجر المساجد وخشب المنابر ونحاس الآنية. وللكوفي الأول جمال البساطة لوضوح خطوطه وصفائها من كل زُخرف وهو قوي البنية باستقامة أركانه وصيغه المربّعة، وقور الهيأة، له في المرأى هيبة وجلال. عصرّ الخطاطان من مظهره وأشاعا في جسمه حركية، فجمع إلى عراقته حداثة، كفلسطين قديمة في الزمان متجددة مع عصرها. وقد حفّ هذا الفنان وذاك من حدة الزوايا القائمة في الكوفي ولطّفا من صلابة هندسته بشيء من التدوير حتى مرنت الأشكال على متانتها وخفّت الحروف على امتلاكها. كذلك فلسطين لينة وذات بأس. ورهف الخط عند الأول دون رخاوة أو ضعف حتى كاد

يشفّ وسُمك عند الثاني دون غلظة فبرزت حوافيه كأنه نقش ناتئ. يجري به القلم تارة لطيفا هوائيا بلمسات منه خفيفة ويرسمه تارة أكيدا عتيدا منحوتا بجرات مشبعة. قُدرت نسبه في كل مرة تقديرا دقيقا كأن في يد الخطاط ميزانا يزن الأحجام بلا افراط ولا تفريط لايبالغ في الترقيق فيتهافت ولا في التفخيم فيثقل. كفلسطين رقيقة بلا ميوعة شديدة بلا خشونة. بذلك الخط المتراوح بين الدقة والثخونة كُتب الشعر فصارت قصائده معلقات، كقصائد النوابغ في الجاهلية، تتحرك على صفحاتها الحروف صفا صفا. إنما هي فضاءات كالمسرح تمثل عليه اللغة أدوارها. مسرح صامت، وبصمته ناطق والصمت أبلغ من النطق أحيانا، أبطاله العلامات تخاطب الأنظار بالهيأة والملامح. تنشط أشكالها فتنبسط وتنقبض وتذهب وتعود وتعلو وتنخفض فتحكي باختلاف صورها مرئية شيئا كقصة فلسطين وجهادها. تمتد الخطوط راقدة كجثث القتلى استشهدوا في الساحة وتنطوي على نفسها كالمقاتل في المعركة أحسّ في بطنه بالرصاصة وتلتوي كالجريح يشكو من شدة الأوجاع وتنكمش كالمحتمي من القذف والقصف وتتجمع كالمتهيء للإنقضاض وتقف قائمة كالفدائي ثابتا صامدا. هي اللغة انفصلت عن وظيفتها الأصلية وتجلت مشاهدَ. ولا تزال مع ذلك فصيحة تتكلم للعين لا للأذن ببلاغة حروفها المكتوبة لا أصواتها المسموعة. خطوطها أجساد حية تعبّر بالحركة وتقصّ مصارع وبطولات.

ولعب كل من الفنانين على التضاد بين اللونين : سواد الخط على بياض الصفحة. مقابلة جوهرية حبلى بالمقابلات تتسلسل حلقاتها بقوة التداعي إلى ما لا حد له. فهي الحداد والفرح والمأتم والعرس والغربان والحمام والكدر والصفو والسحاب والصحو والليل والصبح الخ... لون فلسطين المزدوج وما إليه من أضداد المعاني تعطسه المعلقات بثنائية الغامق والناصع. ولمسرح العلامات هذا شعره. للخطوط فيه أوزان وأنغام "تسمعها" العين إذا تأملت. تنبني الأعاريض البصرية كالأعاريض السمعية على صيغ متنوعة من التأليف بين قصير وطويل من وحدات الإيقاع. هي أيضا تصاريف شتى من الشدّ والمدّ ولكن إيقاع الأشكال في الخط ليس كإيقاع الألفاظ في النطق. تفسخ المعلقات الشعر المسموع من حيث تنسخه لتعيد تركيبه حسب "بحور أخرى" تطوّل قصيره وتقصّر طويله فتتقارب الحروف وتتباعد لا بمقتضى قواعد الكلام بل بمقتضى قواعد التمثيل المساحي فهي المتحكمة في توزيع الأشكال والأحجام على أوزان مدروسة من فن التصوير وهي التي تُمدد في أنفاس الحروف أو توجز على مسافات محسوبة. فالبصر هو مقياس الإيقاع هو المُعبّر للأوزان. وبذلك تُقلع العلامات عن أوضاعها، تُطلَق من ضوابط القاموس، تتحرر من قواعد النحو والصرف فتستقل شيئا فشيئا وتنتصب أوساما وأرشاما تحيل على نفسها لا على غيرها وتعبّر بذاتها وصفاتها لا بما سبق من معاني الألفاظ في اللغة.

ويكتمل هذا التحول مع الأنغام بعد الإيقاع. بالخط تسكت الحروف في المعلقات عن الكلام وتموت أجراس القوافي فتعوضها رنّات الأشكال والأحجام. فرهيف الخط كاللحن الرقيق وكثيفه كاللحن الجليل. هو نوع طريف من الضرب على الزير والبمّ. على هذين الوترين "عزفت" بالخط القصائد تارة "رملا يُشجي القلب ويُبكي العين ألوانا" وتارة نشيدا مهيبا يملأ النفس روعة. ألا تسمع لحن الخطوط تشتدّ نغمته إذا تجمّع الحرف وتكثّف ويلين إذا انحلت عقده وانبسط؟ ألا تسمع الترجيع في الخط كلما انثنى عائدا بعد ذهاب؟ ألا تسمع طلق الصوت يطول إذا امتدّ الخط بعيدا؟ بل تأمل أواخر السطور ترَ أذيال الحروف معقوصة بقعا مثخنة من المداد كأنها القوافي تنطق للعين بأنغامها منظورة. تنشد العلامات مكتوبة أدوارا ونوبات ولها بحّتها وغنّتها، حماستها وشجاها. ولكنه انشاد، كصوت الشاعر، لايطلق للغناء العنان، وسطٌ بين الترنم والترتيل، مزيج من رقة وشدة، هزج رجز.

ليست المعلقات في العين، "نوتة" القصائد ترقم مقامات أنغامها وانما هي عزف جديد للأصوات على أوتار الخطوط. عزف صامت، موسيقى عينية تؤديها جوقة الحروف برنين أشكالها. ما أشبه قلم الخطّاط بريشة العازف!

وبعد الخط يأتي الحفر فننتقل من مهارة القلم إلى براعة المنقاش ومن المعلقات إلى اللوحات.

الحركة الثـالثـة :
- اللوحات

نطق درويش شعرا فجاوبه قريشي بلوحاته. وقد حفرها مُباشرة في صفائح النحاس ضربات مسترسلة بذبابة الإزميل دون تفسيخ ولا تشطيب. فالحفر لا يعرف التوسيخ والتنظيف. ممنوع التردد، ممنوع الخطأ والتصحيح. فلابد لليد من ثقة وثبات ولابد للضربة أن تصيب من الأول بلا إعادة على كثرة ما للخط من دقة

وتشعب. وهي من صعوبات الصنعة، لطائف لا تجيدها إلا يد ماهرة. وقريشي يساري اليد يحفر الحروف بهيأة من الحركة على خلاف التي يأتيها اليميني. وهذه مفارقة أولى تفرضها عليه طبيعة تكوينه. ويحفر الحروف مقلوبة حتى تستوى عند الطبع على وجهها وأحيانا يحفرها على الوجه حتى تخرج عند الطبع مقلوبة كأنها صورة تنعكس في مرآة. بهلوانيات شتى تستوجبها رياضة الحفر. وكم وراءها من مران! سنوات من الخبرة تتلخص في لحظة الدقّ على الإزميل. بهذا الفن تضيف الجزائر عطاءها في الكتاب إلى عطاء العراق ومصر فتتسع من المشرق إلى المغرب دائرة التضامن، بالابداع، مع فلسطين وشعرها.

من حيث ينتهي درويش يبدأ قريشي. ينطلق في كل لوحة من نصوص شعره وإذ يستنسخ حروفها لا يخطها كشأنها في المعلقات. لايحكيها كما هي في الأصل بل يتخذها مادة لتصاريف فنّه الخلاّق. فإن يردّ رسومها فلكي يجعل منها مواضيع للتصوير البحت، عناصر تشكيل، وحدات خطية في تركيب مساحة اللوحة. يُفقد اللغة ذكرى أصواتها، يُغني كيانها في لغة أخرى فيعدل بها من السماع إلى البصر ومن الكلام إلى الصور... يخرج بها من نظام إلى نظام يُفرغها من أثقال منطوقها ومعقولها، يُخلّصها من جسمها الممتلئ فيستصفيها أشكالا مجردة وخطوطا معروضة للتأمل لا للانصات، تسكت معها الأذن وتنطق للعين بكلام ليس من الكلام. وليست مجعولة ولا حتى للقراءة أو حسب أبجدية أخرى غير التي ألفها اللسان. تذوب العلامة من حيث هي علامة، تفلت من نحو الألفاظ لتصبح مفردات في نحو التصوير يحكمها بقواعده فيُسكبها معنى عينيا قبل أن يكون ذهنيا عبر علاقاتها في فضاء اللوحة بغيرها من عناصر التشكيل.

هذا ما فعله قريشي بقصائد دويش. نقل نصوصها من حس إلى حس، من أذن إلى عين وولّدها شعرا جديدا نظمه رسم. هو شعر الدوّال مقطوعة عن مدلولاتها، شعر العلامات بلا أصواتها. تُبسط أمام البصر أشكالا محضا فإذا اللغة صور تُرى وإذا القصيدة منظر.

انحلّ نظم الكلام في حيز اللوحات. كانت الحروف في شعر الشاعر تمتد على الصفحة البيضاء في سطور أفقية متوازية وأحيانا متساوية، تبدأ وتنتهي ثم تعود وتنتهي في حركة مقيّدة بترتيب الأبيات في القصيدة فصارت في "شعر" الرسام تندفع على بياض الصفحة. افواجا وكواكبات تتحرك في كل اتجاه وبكل الأحجام فترقّ وتغلظ وتتمدد وتتجمع وتستقيم وتستدير وعلى هيآت شتى من الهندسة. وبهذا الاخراج المدبّر تصبح اللوحات بدورها، كالمعلقات، فضاءات مسرحية تمثل اللغة على ركحها ذاتها عارية إلا من أوشام حروفها. وللحرف العربي شعريته النابعة من لعب أشكاله الفاتنة. ولهذا الشعر المرسوم ايقاعه البصري تتلاحق الحروف صاعدة أو نازلة ومن اليمين إلى الشمال، ومن الشمال إلى اليمين، سطورا سوية حينا وحينا تلتف كالخيوط بعضها على بعض وتارة تتراكب كأمواج البحر وتارة تحلّق كسرب من الطير في السماء وتارة تدبّ كدبيب النمل على الرمل. حركات مختلفة تأتيها الحروف، حركات حرّة تعبيرية ذات إيحاء. وألحان لها موسيقى صامتة تسمع العين رناتها بين جهر وهمس، لها كالأدوار وللأدوار كالأقفال. تنتؤ الحروف وتكثف فجأة بعد مسافات فتنفجر كالنغمة العالية في جوقة الخطوط، كالقافية تتردد في لحن أبيات هذا الشعر المرئي.

وتجاه الحروف في متن اللوحة، تصطفّ في الطرّة من فوق إلى تحت في خط مستقيم علامات أخرى أكبر حجما وأعرض جسما يهدأ عند حدّها الجيشان. يحسبها الرائي أول ما يراها من لغة الصين أو اليابان أو من هيرغليليف الفراعنة أو أبجدية قدماء البربر وهي من لغة الرسام اخترعها فنّه. رموز استخلصها من مشاهداته في كتاب الحياة وكتاب الحضارات. ذكريات هذه الرموز اختزنت العين رسومها على مدى السنين ثم أعادت اليد ابداعها بالتشكيل الجديد.

فيها صدى نقوش الأقدمين في كهوف الطاسيلي وأشكال الكتابات العتيقة فيما بين الصحراء وأقصى الشرق الآسيوي. وترديد الأوشام على الوجوه والأيدي منذ الدهور قبل الدهور وآثار الصناعات العريقة بجبال الأوراس وسجنان من وشي وطرز على الملبوس والمفروش ومن تزويق الفخار والأخزاف. هي رموز الرسام تناظر رموز الشاعر فتبادلها شكلا بشكل وايقاعا بايقاع في حوار فني بديع وذي معان. كأن تراثنا كله يتجند لنصرة فلسطين. كأن لغات الشرق كلها ترجّع صوت شاعرها الكبير في أبعاد الزمان والمكان.

وفي حقل الحروف غرست يد الرسام كالطلسم الكبير يمد فوقها ظلاله في صورة بين الحرف والرمز. هو مركز اتزان اللوحة كيفما كان موقعه في المساحة. فيه تأتلف أشكالها وإليها يتناهى موج ايقاعها وبه يكتمل معناها. توحي إليك، ولا تقول، بالموت والدمار أو بالجهاد والولادة.

تقوم كأطلال الخراب هياكل من فحم أحرقها القذف، كالأجساد عذّبها الويل تتشقّع للسماء صارخة من توحش الانسان كالخيل صاهلة في ساحة الوغى، خيل العرب من الجياد بين كرّ وفرّ في عصر لم يبق فيه من معنى الفروسية شيء إلا الصواريخ العمياء تسحق عن بعد مئات الأبرياء. أو كالبندقية السوداء تشهرها يد الفدائي في الهواء كاللواء في وجه الغزاة. أو كالبطن المكور ينمو داخله جنين الحياة في جوّ الفناء المدلهم ردا على حرب الإبادة بخصب الولادة. رموز من وحي النّار والدم تحكي بأسلوبها الإشاري تارات الصراع بين الثورة والعدوان.

وتلعب اللوحات هي أيضا على اللونين سواد الأشكال في بياض المساحة. ايقاع اصلي كالليل والنهار في دورة الأكوان والظلّ والضياء في طقسنا العربي والفرح والحزان في مناخنا النفسي والموت والحياة في وجود الانسان. كفلسطين ناصعة الوجه موشّحة بالحداد، وفي مكان ما لمسة حمراء تعود خفّاقة مع كل لوحة على سبيل الترجيع اللوني تسيل كغدير من دم مهراق أو تشتعل كلهيب الحريق. نجيع ونار الدمار أم "باب الحرية الحمراء بكل يد مضرّجة يدق"؟ شيء يخضّب أفق اللوحة مؤذنا بغروب أو شروق، أفول شمسنا أو "فتح مبين". وتقابل اللمسة الحمراء مسحة من زرقة يتردد معناها في المهجة بين اليأس والآمال. أراية العدو ترفرف على الخرائب من عظام الدور والعباد أم نبذة من سماء فوق سواد الأرض تنفتح على أفق الرجاء؟ فللألوان كلام تصدى له النفس من أعماق الوجدان. كلها دلائل فلسطين في محنتها وآلاؤها في الجهاد تسبّح اللوحات اسمها بعد قصائد الشاعر.

وفي أسفل المساحة، وفي أعلاها أحيانا، يمتد سمط من الأعداد ترتصف مطّردة أو منعكسة وتسيّج الحروف بالأرقام. أرقام الغيب؟ مفاتيح أسراره تفك ألغاز التاريخ يجثم علينا كأبي الهول ونبحث لأحاجيه عن جواب؟ أم إحصاء لمن استشهدوا وللأرامل والأيتام إلى "طلقة الطلقات"، إلى "الدخان الأخير"؟ أم عدّ للزمان من يوم النكبة إلى يوم الرهان والبرهان؟ "كل آت قريب" و "من سار على الدرب وصل" هكذا تقول أمثالنا. أبدأ التعداد من انطلاق الثورة إلى انطلاق الدولة؟

ويوقّع على بعض اللوحات "بخنفسة" كالطغراء، كالختم على مرسوم السلطان. هو أمر التاريخ ينفذ فينا أحكامه بالفناء أم أمر الثورة تملي على التاريخ إرادتها الصماء! من أضداد المعاني فلسطين ومن أضداد الألوان!

وباكتمال العناصر تنغلق اللوحة على ذاتها شكليا لتنفتح من الداخل على بطانتها الثقافية. فإذا هي "نص" ممزوج بألف "نص" في كمياء عجيبة تدركها العين بقدر ما تنغرس في أعماق تراثنا الفنّي. وإذاك تنتشر أمامها اللوحة كأنها سجاد موشّى أو ديباج مطرّز أو نقوش على جدران المساجد أو تزاويق على زليج المنازل أو طلاسم حرز حريز أو صفحة من مخطوط عتيق. تجليات شتى لفكرة جمالية واحدة تضرب جذورها في صميم حضارتنا. يستعيد قريشي تلك الفكرة وينوّع فيها على ضوء أحدث مدارس الرسم وبايحائها يكتب مع درويش، وحسن المسعودي وكامل ابراهيم، اسما ليس كمثله في الأسماء : فلسطين.

استعارات مشدوهة تتفكك أمام سذاجة الرغبة

محمود درويش في "سرير الغريبة"

منصف الوهايبي

وليس مجرد سرير لرغبة استيقظت للتوّ أو للذّة استكنت وهجعت بعد. وليكن أنّه سرير لرغبة جامحة أو للذّة محصلّة، فما الأسرّة – بشهادة مشتقّ الإسم– إلاّ فضاء لذلك. ولكنهما رغبة ولذّة يباعدهما التّخييل الشعري عن سائد المدلول سعيا إلى الاضطلاع بتدلال Signifiance آخر، أوهما منتهى الاستعارة تتفكّك مشدوهة أمام سذاجة الرغبة كما نرغبها وأمام سذاجة اللّذة كما نستلذّها في خيانة أخاّذة للمعنى ولتاريخه الطويل تماما كما في تلك اللّحظة السّحيقة، الغفل، التي لا تعود.

***

على مثل هذا أحبّ أن أعقد تأمّلي في راهن الشّعر لدى محمود درويش، أعني في " قصيدة الحب" كما تندسُّ في "سرير الغريبة" محاولا رفع دثارها إن كانت متدثّرة، متمليّا في عرائها إن كانت سافرة، لا يزعجني في ذلك أن أرمى بشبهة الرائي؛ فالنصّ الشعري وليمة أحسب أنّها تكفي الجميع ولا تنفد؛ ومقاربته وإن كان يقودها التأمّل والتفكير فهي تستنهض جميع الحواسّ وتستنفرها ردما للهوّة الموروثة بين ميتافيزيقا القراءة وفيزيقاها.

***

هكذا أحبّ، أيضا، أن ألغي المسافة بين القارئ والأثر وأنا أتأمّل في قصيدة الحبّ الأخيرة لدى درويش محاولا قدر الإمكان استرجاع شغف القراءة الأولى إذ أحسب المناسبة احتفاء بصداقتنا لنصّ درويش [فضلا عن صداقتنا له]. وصداقتي للنّصوص لا تتوضّب على منوال مسبق، فقد يخيّل لي أحيانا أنّي استوعب النصّ في كليّته فتصطفيه الذاكرة صديقا لها؛ وقد أشرع في جذبة إليّ من بعض أطرافه، من هنا ومن هناك، فينقاد لي طورا ويستعصي عليّ تارة؛ ولكنّي مع ذلك أصادقه صداقة معقودة على حيرة المعرفة وقلق السؤال.

وأظنّها هذه الصّداقة الثانية تنعقد بيني وبين النصّ نصّ محمود درويش. ولعلّي تساءلت أوّل ما تساءلت – لحظة شغف القراءة الأولى– عن "الميثولوجيا الفلسطينية" لا يرشح بها هذا النصّ، على غير المعتاد. وليس لي أن أعجب من ذلك، فهذه الميثولوجيا على الرّغم من نبلها وعلى الرّغم من كونها قرينا جماليا للقصيد

لا أظنّة ارتجاعا إلى الدّرس القديم : الدّرس الرّومنسي. لا أظنّ "سرير الغربية" كذلك؛ فهو نصّ ينزاح عن مألوف التّعبيرية الرّومنسية ويكفّ عن معهود غنائيتها ويختطّ له بين تخوم التّجريب ثنية دقيقة بالغة عن التّشابه بالثّنايا السرية مبلغا من فرط محاذيرها؛ أعني: ثنيةَ الشعر و قرينه الذي هو المعرفة. ولا أحبّ – بهذه المناسبة– أنْ أحدثّكم عن "سرير الغريبة" حديث الباحث الأكاديمي عن تجارب الشكل وتنويعاته، رغم أنّ ذلك قد يتنزّل – من جهات عدّة– في صميم الكتابة الشعرية؛ وإنّما أحبّ أن "اندس" فيه مخبرا للتأمّل والتفكير زاعما أنّه "سرير" للسؤال،

ليست بالضرورة عنوانا لشعرية محمود درويش تفيض عن حدود هذه الميثولوجيا لتبلغ " سرير الغريبة" .ومع ذلك فإني لا أميل إلى الإقرار بغياب كلّي لهذه الميثولوجيا من النص الأخير؛ فلي أن أتأوّل الأمر على هذا النحو: إذا جاز لنا أن نبسّط - معرفيا - الميثولوجيا الفلسطينيّة فإنّنا نختزلها في فكرة العلاقة بالآخر"؛ وهل غير فكرة الحبّ تتّسع لهذا المعنى. ولكن لا يذهبنّ في الحسبان أنّ فكرة الحبّ مجرّد استعارة لهذه الميثولوجيا؛ وإنّما غرض ما أتأوّل وهو أنّ فكرة الآخر قد تكون انبثقت، لدى محمود درويش، من رحم الميثولوجيا الفلسطينية، لكنّ الاختبار المعرفيّ لها لم يتوان عن تمثّلها في تجريب يتناضج رويدا رويدا حتّى استقرّ بها في صميم التجربة الإنسانية بوصفها تجربة "الكل" و"الخاص" في آن واحد.

وقد لا تتوسّع لهذه المفارقة : مفارقة الإنسانيّ الكليّ والفرديّ الخاصّ غير مقولة "الحبّ" [إذا ما استثنينا أيضا مقولة "الموت"]. وأرجو ألاّ يشطّ بي التّأويل بعيدا، ولكن أراني مدعوّا إلى استكمال ما قد أكون تساءلت عنه:

إنّ الميثولوجيا الفلسطينية التي يستثبت فيها قصيد درويش، [وأنا استعير هنا من كارل ماركس عندما يحدّث عن الميثولوجيا الإغريقية بوصفها التربة الأصلية للفنّ الإغريقي] تنطوي، لا محالة، على مفارقاتها ولكن تعنيني منها، هاهنا، مفارقة واحدة: مفارقة الآخر الذي يسلبني فإذا بي وبه في لحظة تسالب؛ والآخر الذي أراه استكمالا لي، الآخر المحبوب الذي يتجلّى في المجاميع القديمة والمجاميع الوسيطة لمحمود درويش[ما دامت تجربة درويش قد أضحت لوحدها تاريخا متفرّدا في الشعر العربي فإنّه يمكن - في تقديري- أن نؤرّخ لها بالتمييز بين قديم ووسيط وحديث آمل أن يطول.] ضمن أخرى أو حتّى ضمن قصائد مفردة للحبّ؛ يتجلّى في هويّة امرأة فلسطينية، هويّة تتحدّد بالإسم أو بالصّورة أو بغيرهما؛ إنّها محبوبة محصورة في فرديّتها.

أمّا في " سرير الغريبة" فالمحبوبة قران بين الفردي والكليّ، بين الفرديّ تدلّ عليه كفاية الجنس والكليّ لا اسم امرأة بعينها يحويه:

"أنا امرأة. لا أقل ولا أكثر(...)
أنا من أنا، مثلما
أنت من أنت تسكن فيّ
وأسكن فيك إليك ولك".

ولكنّي قد أتمادى في التّأويل فأقول : إنّه يتعيّن على المرأة أن تكون أكثر من امرأة أو أقلّ من امرأة ويتعيّن على الرّجل أن يكون أيضا أكثر أو أقلّ؛ يتعيّن على الإنسان أن يكون أكثر من إنسان أو أقل من إنسان ابتغاء لتحقيق التضمّن بين الكليّ والفرديّ. وهذا التّطفيف في الوجود بالزيادة أو بالنقصان يسوّغه أن الادغام بين الكلّي والفرديّ إنّما هو على سبيل المنشود فلا بدّ من عدّة تناسبه ما دام المعيش يعتريه اللّبس يتأتّى من لعنة المعنى تحصر المرأة في وظيفة السكنى أو دابّة الرّحلة؛ وإلاّ لما لهجت "الغريبة" :

" أحبّ الوضوح الضّروري في لغزنا المشترك
أنا لك حين أفيض عن الليل
لكنّني لست أرضا
ولا سفرا
أنا امرأة لا أقلّ ولا أكثر".

وقد لا يماري أحد إذا زدت في التأويل وقلت بأن شعرية الحبّ في " سرير الغريبة" اشتغال معرفيّ يتجاوز التعبيرية المبتذلة، فليس الحبّ فيه أهواء وتباريح تشطّ بها النّفس ويحترق الوجدان، وإنّما هو " مفهوم" يتكفّل بتجريد العلاقة الإيروسيّة من فساد الموروث البلاغي يراكم على الحبّ صورا تفاوت بين الرجل والمرأة وتذهب بعمقه الأنطولوجي، تذهب باللحظة التي تتكثّف فيها حالة الحبّ حيث يضاعف الإنسان وجوده بوجود آخر يماثل تجربة الموت - في تقدير لجورج باتاي- فتلك اللحظة لها زمنيّتها المخصوصة؛ فلا هي زمنيّة الوجود ولا هي زمنيّة العدم؛ زمنيّة يفيض فيها الإنسان عن فيزيقا كينونته نحو ميتافيزيقاها أو تستنزل فيها الميتافيزيقا نحو الكينونة الفعلية وتتظاهر :

"(...) تصنع الأبديّة
أشغالها اليدويّة من عمرنا وتعمّر ...
فليكن الحبّ ضربا من الغيب، وليكن الغيب ضربا من الحبّ(...)".

لمثل هذا التّأويل ألحّ على معادلة "الشعر/ المعرفة" في سرير الغريبة؛ ألحّ على هذه المعادلة الصّعبة، التي أقدّر أنّها واحدة من الرّهانات الكبرى للشعر العربي المعاصر، لكون القصيد كفّ عن أن يكون مجرّد تعبير وإنّما أضحى " يفكّر" . وصعوبة هذه المعادلة تتجلّى حقّا عندما يتعلّق الأمر بنصّ شعريّ في الحبّ، طالما أن الموروث الشعري كثيرا ما يأسر "الحبّ" في معنى "الحالة" أو "العاطفة الجياشة" دون أن يرتقي به إلى مستوى "المفهوم"، أعني إلى مستوى المراس

المعرفيّ حيث الحبّ تفكير في ما يفعله بنا وبه الزّمان، حيث الحبّ يخاف على نفسه من فعل الأبديّة به فيحاول أن يلتفّ عليها قبل أن تلتفّ عليه.

فهل من بعد هذا يماري أحد إذا قدّرت أنّه يتعيّن عليّ أن أتسلّح لقراءة "سرير الغريبة" بما لم يقله الشعراء وإنّما بما قاله غيرهم؛ دون أن يكون ذلك جحودا لأفعال الشعراء على قراءة ممكنة لهذا النصّ (فأشباح) ,Silhouette مؤسسي النسيب والغزل في الشعر العربي تلوح هنا وهناك بين طيّات لحاف "سرير الغريبة" لكنها تتحاضر بهذه الدّلالة أو تلك لتنخرط في تاريخ مغاير لقصيدة الحبّ لدى العرب. أمّا غير أهل الشعر فتتزوّد بقولهم مغالبة للمعادلة/ المفارقة التي ذكرت بين الشعر وقرينه المعرفيّ، أو بين الحبّ وقرينه المعرفيّ:

"(...) إنّي عجبت
لمن يعرف الحبّ كيف يحبّ!"

ولعلّ هذا المجتزأ - على اختزاله - يكفي وحده مدخلا لنظريّة في "الحبّ والمعرفة"؛ فهو، في مستوى أوّل، اعتراض مموّه على عرف معهود: يحبّ المحبّون ويشكون ممّا يلاقون في الحبّ؛ ولكنّهم يشفقون على من لا يحبّ إشفاق المكابر يلقى الألم في اللّذة فيداري، أو إشفاق الشامت لا يكفيه ما لقي هو حيث يورّط غيره. وهو، في مستوى ثان، يتمثّل بالحكمة حيث يفصح عن اقتران الحبّ بالإصرار على الخطإ والسدور في الغيّ رغم المعرفة. وهو، في مستوى ثالث، يكون مشحونا بمضمون فلسفيّ حيث الحبّ رغبة في الآخر يستوي مرآة يتعرّف فيها المحبّ إلى ذاته ويحصّل وعيا بمشروطيّة الآخر لهذه المعرفة رغم غيريّة هذا الآخر، يحصّل وعيا بضرورة الآخر له رغم غيريّته، وأمّا غيريّة الآخر على ضروريّتها فهي مصدر شقاء الحبّ، شقاء الضرورة: تلك هي مفارقة الحبّ المعرفة في تبسيط مشطّ لها، لا ريب!

***

تلك أطراف من " سرير الغريبة" تجاذبتها سعيا إلى تفكير آخر قد يكون ممكنا في " قصيدة الحبّ" كما هي في راهن شعر محمود درويش، ولكنّها أطراف تحتاج إلى تجاذب أطراف أخرى قبل إعادة خياطتها في مقاربة منذورة لغير هذه المناسبة. غير أني أحبّ قبل اختتام هذه الشهادة أن أشير إلى أن "سرير الغريبة" يقلب المعادلة المألوفة لدى كثير من الشعراء ينطلقون في بدايات تجاربهم من القول في الحبّ إلى القول في غيره؛ أمّا في تجربة درويش فالحبّ لا ننطلق منه وإنما نصل إليه.

شعر أبي نواس في عين "الأنا" ومنهج "الآخر"

الخمريات : أنموذجا والوصف : أسلوبا

عامر الحلواني*

يتنزّل هذا العمل في محاولة الإجابة عن سؤال يتّصل بإشكالية العلاقة بين النّصوص التّراثية والمناهج المعاصرة : فهل يستوجب إحياء التّراث حوارا مع المناهج المعاصرة حتّى يتبوأ منزلة حداثية، ويكتسب رهان التحيين؟ وإذا كان هذا التساؤل يحتاج – هو نفسه – توضيحا في مستوى المفاهيم الأساسية التي يقتضي الفكر النقدي تعاملا حذرًا معها لكثرة استخدامها دون وعي دقيق – أحيانا – بحدودها النظرية وقيودها الإجرائية، فإنّنا سنعتبر المناهج المعاصرة مفهومها دالاً على الآليات الغربية التي يتزوّد بها

الباحث العربيّ اليوم حتّى لايقرأ نصّه مغمض العينين، فتنفتح له آفاق للقراءة جديدةٌ فيها حرارةُ الكشف وألقُ الدّهشة، ويتبوأ نصُّه منزلة حداثية تجعلنا أكثر معرفةً بقيمته التّراثية وأشدّ اقتدارا على زخزحته عن مواقعه التقليدية وتخليصه من سلطة الأحكام الأخلاقية وأعراف الجبرية المذهبية.

ولمّا كان اهتمامنا منصبًا على تحليل أسلوب الوصف في خمريات أبي نواس، لاحظنا أنّ هذا الشاعر كان سعيد الحظّ، موفور الجزاء، لأنّ شعره نال نصيبا هامًا من اهتمامات الدّارسين والنقّاد، على أنّ أغلبَ ما كُتِبَ حوله أحاط بشخص منشئه إن تعميما وإن تفصيلا. وذهب في ذلك مذاهب متباينة أحيانا ولكنّها تكاد تُجمعُ على أنّ أبا نواس شاعرٌ وصّاف (1)، وأنّه نحا بفنّ الخمر نحوا لم يُدركْه غيرُه من شعراء العرب.

فكيف تلقّت عينُ الأنا خمريات أبي نواس؟

1– خمريات أبي نواس في عين الأنا :

إذا كنّا لا ننكر قيمة الدّراسات النقدية القديمة والحديثة في التّعريف بحياة أبي نواس وعصره، وتلخيص المعاني التي طرقها في شعره، والإشارة إلى ما اشتهر من وصفه (2)، فإنّنا نؤكّد نزوع هذه الدّراسات إلى تصنيف خمريات أبي نواس تصنيفا معياريًا.

فقد اتّخذت "عين الأنا" نَسَقَ التّحامل على خمريات هذا الشّاعر خاصّة، وشعره عامّة – على الأقل – في مستويَيْن متفاعلين ومتكاملين، نفصل بينهما على سبيل الافتراض المنهجي، وهما مستوى التّحقيق ومستوى التّقويم.

1– عين "الأنا" المُحقّقة :

فالدّواوين التي عثرنا عليها لا يستجيب فيها التّحقيق لمُقتضيات البحث العلميّ في تحقيق النّصوص الشعرية التراثية تصورًا وتنفيذا، بما طَمَسَ الكثير من الحقائق المتعلقة بشعر أبي نواس، ناهيك أنّه يتوفّر على مشاكل كثيرة تقتضي مراجعات وتعاليق. فقد لاحظنا :

*جامعي، كلية الآداب، صفاقس.

– أنّ كثيرا من شعره لم تثبته هذه الدّواوين، بما يستوجب عناية كبيرة بمراجعة أغلب المظانّ التي تعين على تحقيق نسبة كثيرة من القصائد والمقطوعات والنّتف والأبيات اليتيمة إلى صاحبها.

– أنّ نصوصا عديدة منسوبة إلى أبي نواس، تُنسب في الآن ذاته إلى البحتري وابن الرّومي وغيرهما (3).

– تعويل بقيّة النّصوص المُحقّقة على تحقيق الغزالي تعويلا كاملا. ولا نظنّ أنّ محقّقي هذه النصوص وشارحيها قد اعتمدوا مخطوطا مخصوصا في استخراج هذه النّصوص المنجزة، أو أنّهم استندوا إلى أصحّ النّسخ وأتمّها من الدّيوان المزمع نشره. ولم نلاحظ في النصّ الذي استنسخوه مُراجعةً بالتّصحيح والتّكميل.

وليس "لإسكندر آصاف" في تحقيقه ديوان أبي نواس(4) فضيلة يَمُتّ بها، سوى أنّه أكمل بعضَ النّصوص التي لَحقها الحذف (5)، وحدّد المخطوطة التي اعتمدها في التحقيق والشرّح (6). وما عدا ذلك، فإنّنا لم نُلاحظ جهدا مخصوصا يميّز نصّه من بقيّة النّصوص التي تصدّت لشعر أبي نواس بالتحقيق: إن ترتيبا وإن فهرسة (7) أو احتفاء بالنّصوص "المحرّمة" (8).

والخلاصة : أنّ عينْ الأنا المُحققة احتكمت إلى مبدأ الإقصاء في جمع نصوص أبي نواس وتحقيقها وشرحها والتّعليق عليها، بما أفضى إلى تشويه ديوانه بحذف ما عُدّ من الكلام "الفاحش".

2– عينُ "الأنا" المقوّمة :

إنّ أغلب الدّراسات النّقدية العربية التي تجرّدت للكلام على شعر أبي نواس عامّة، وتقويم خمرياته خاصّة، بدت مكبّلة بمهُج مؤلّفيها الأخلاقية وبترعاتهم الذّاتية.

فقد صدّر علي نجيب عطوي ديوان خمريات أبي نواس بقوله : "... والذي يَرْجَعُ إلى أشعار الوليد بن يزيد، يجد مدى التّشابه بين هذا الشّعر وشعر أبي نواس، ممّا يجعلنا نعتقد أنّ هذين الشّاعرين ينتميان إلى مدرسة واحدة، وهي مدرسة المجون والتهتّك..." (9).

وأضاف في مقدّمة ديوان الغزليات : "والنّاظر إلى غزل أبي نواس يجد أنّه مُتخنّث، ضعيف، لا يخلو من الغرائز الحيوانية السّفلى التي تنمّ عن انحراف شهواني يصل إلى درجة الإسفاف أحيانا... ففي غزل شاعرنا النّواسي لا نرى غير متهتّكات وغلمان فاسدين وأوصاف تدلّ على ما بلغه بعضُ القوم من الانحطاط الاجتماعي..." (10).

ويقول علي فاعور : "يُطلّ علينا أبو نواس عبر التّاريخ، وعلى ثغره ابتسامة العابث اللاّهي، وفي جنانه مواثيقُ الكُفر والإلحاد. نراه مُتلفعا بعباءة الفُجور والتهتّك..." (11).

أمّا اسكندر آصاف، فعلّق على ما سمّاه بباب المجون، بقوله : "... لم نُثْبت هذا الباب هنا، نظرا لتهتكه الزّائد فيه..." (12).

ويذهب إيليّا حاوي إلى أنّ أبا نواس "لم يكن لديه رابط دينيّ أو يقين يُقيّد سلوكه أو يُحدّده. فانطلق كما قادتْهُ غرائزُه يقيم أعراس الحواس بفُحْش وفجور..." (13). ويعلّل إيليّا حاوي هذا النّهج الذي سلكه أبو نواس بقوله : "وهكذا، فإنّ الخطيئة الأولى في شخصية أبي نواس، كانت خطيئة التربية والنّشأة... فانحرفت حياتُه جميعا... وجمع حضيض الإباحية في الأخلاق... وتمرّغ في حمأة الرّذيلة... فكان شاعرا إباحيًا مستهترا..." (14).

ويصف عبد الرّحمان صدقي : رفاقَ أبي نواس بقوله : "كانوا من كلّ فاتك خليع، مجاهر بالخلاعة والمجون، سيّئ المذهب، متّهم بالزّندقة..." (15). ويعلّق على عشق أبي نواس الخمرة بقوله : "... فالرّجل مستهترٌ فيها، مُصرٌ عليها..." ويستشهد بقوله [من الوافر] :

فَخُذْها إنْ أردْتَ لَذيذَ عَيْش * ولاَ تَعدِلْ– خَليلي – بالمُدَام
فإن قالوا حرامٌ قُلْ حَرَامٌ * ولكنّ اللّذاذة في الحَـرامِ (16)

ويضيف عبد الرحمان صدقي : "... ولكنّ شاعرنا السكّير لا يملك إلاّ أن يُعاقرها مع كامل يقينه بما يحمله من عظيم الوزْر..." (17).

ولمّا أنكر بعض النّاس على طه حسين كلامَه على أبي نواس وشعره، واتّهموه بـ"إفساد أخلاق الشّبّاب وتدنيس قلوبهم الطّاهرة" أجابهم بقوله : "فنحن نتخيّر لهذا الشّبّاب من هذا الشّعر الدّنس أقلّه من الإثم حظًا، وأنْزَرَه من الفجور نصيبا، ولسنا نرْوي لهم ما يُسمعُ وما لاَ يُسْمَعُ، ولسنا نُحدّثهُم بما يُقال وما لا يُقال..." (18).

تلك هي صورة أبي نواس وشعره في عين الأنا المحقّقة والأنا المقوّمة : إقصاء وتحريف وتشويه من جهة، وتكفير وذمّ وتنفير من جهة ثانية. ثورةُ غضب على أدب قد ضاع في رجل ميسمُهُ "قلّة الأدب"، أو على أدب قد ضاع في موهبة ضَحْلة وفحولة مدّعاة. بما يعني تقويما تلتبس فيه الأخلاق بالفنّ، وإغفالا لفاعلية الجمال في الكلام، وتنكّبا عن العوامل المستجدّة التي تحتّم القراءة النّشيطة والتحليل الدّقيق، وفقدانا للدّربة المنهجية، وابتعادا عن المعايير الجمالية التي تكوّن تصوّر أبي نواس للشّعر باعتباره فنًا وانتهاكا لجُملة المعايير التي تتوقّع الأنا المقوّمة أن تستجيب لأفق انتظارها.

ونعتقد أنّ الإشكال القائمَ بين شعر أبي نواس وعين الأنا القارئة مردّه إلى ما يُسمّى بالمسافة الجمالية (19)، أي إلى الصّراع القائم بين انتظارات الأنا المقوّمة وانخراطها في عُروة التقويم الأخلاقي ويقينها بحتميتها وارتياضها بآلياتها المعيارية ما انكشف منها وما خفيَ، من جهة، وخمريات أبي نواس وذائقته الفنّية، من جهة ثانية.

على أنّ خمريات أبي نواس قد تستميل عينَ الأنا، فتستسلم لجاذبية قراءتها إذا رافقها وعيٌ باختلاف المواقع، وبالقدرة على الانتقال من موقع إلى آخر بإرادة وبصيرة. بمعنى أنّ المشروع النقديّ الحداثيّ لـ "عيْن الأنا" سيظلّ مرهونا بإعادة تشكيل منطلقاتها الخاصة. ولنْ يتسنّى استثماره إلاّ متى ألْغَتْ نزوعَها التّفاضليّ الحادّ، وتخلّت عن الرّؤية التقويمية الآسرة، واستبعدت المقاصدَ الإيديولوجية ذاتَ السّطوة الأخلاقية، واهتمّت بالقيم الجمالية الكامنة في هذه الخمريات عبْر تمثّلها وتقمّصها والتشبّع بها والحلول فيها فحُلُولها في منهج الآخر، بما يجعل منها جزءا من كيانه ومدخلا إلى الاقتراح الفنّي الذي تطرحهُ.

II – شعر أبي نواس في ضوء منهج الآخر :

١– مستوى التّحقيق :

لمّا كانت أغلب النّصوص التي تناولت شعر أبي نواس بالجمع والتّحقيق والشرْح والتّعليق تنطلق من معايير أخلاقية، واعتبارات ذاتية ومذهبية، اهتمّ المستشرق الألماني "إيفالْد فاغنرْ" بهذا الشعْر، فكان الدّيوان الذي أصدره بألمانيا عن جمعية المستعربين الألمان أتم صورة لشعر أبي نواس.

والمُتأمِّلُ في هذا الدّيوان يلاحظ بيُسر مدى ما بَذَلَه المحقّقُ من جهْد في التّحقيق – باعتماد مخطوطة غير مرقّمة بدار الكتب ببرلين–ومقدار ما أفناه في جمع أشعار أبي نواس واستكمال النّقص الملحوظ في الطّبعات الأخرى، حتّى ما عُدَّ من الكلام "الفاحش"، وترتيب هذه الأشعار وفهرستها وفق منهج التّحقيق العلميّ الدّقيق. فأضاف بهذا العلم – الذي يتنكّب عن الإقصاء والتّشويه – إلى المجاميع الشعريّة، لَبِنَةً أساسية من لبنات إحياء التّراث الشّعري: تمحيصا وتأصيلا وتحديثا، بما يسرّ علينا سُبُلَ البحث في أشعار هذا الشّاعر.

ولعلّ ذلك كان من الأسباب التي دعَت إلى إعادة إصدار كتاب "الفكاهة والإيتناس في مجون أبي نواس" – وهو كتاب مفقود– مُحقّقًا تحقيقا علميًا جديدا بعنوان:

"أبو نواس، النّصوص المحرّمة". وقد صدر عن مطبعة دار الرّيس للكتب والنّشر بلندن سنة 1994. وممّا قاله النّاشر في مقدّمة هذا الكتاب : "... وشركة رياض الرّيس للكُتب والنّشر، تَنْشُرُ هذا الكتاب (الذي قام بتحقيقه الأستاذ جمال جمعة) تأكيدا منها على ضرورة كشف السّتار عن الأدب العربيّ المقموع في الكتب المنشورة، والذي يمثّل جزءا من الذاكرة الثّقافية للأدب العربيّ..." (20).

2– مستوى المقارنة : الخمريات، أنموذجا، والوصف، أسلوبا.

نعتمد في هذا القسم مساءلةً أسلوبية تطبيقية لأسلوب الوصف في خمريات أبي نواس، تمثّل بالنّسبة إلى مقاربتنا منهجا إجرائيا ناجعا لاقتحام هذه الخمريات والوقوف على السّمات التّمييزية لبنيتها الوصفية ووظائفها الخفيّة.

واستهدينا – في هذا العمل – بجهاز نظريّ رأيناه ملازما لإجراء تطبيقيّ، دون أن نُرْغِمَ هذه الخمريات على تقبّل مسلّمات هذا الجهاز النّظريّ وأدواته التّحليلية، إيمانا منّا بأنّ النصّ هو الذي يفرض المنهج الذي يصلُح للتّعامل معه.

فركّزنا اهتمامنا على النّصوص الخمرية المتميّزة نسبيًا بلوحات وصفية مستقلّة. فلاحظنا أنّ هذه الخمريات تخضع لنظام مُستحكم، قوامُهُ خرقُ التّراتب وتراسُلُ الحواسّ وحركةُ العين الواصفة.

أ. خرق التّراتب :

اخترنا منهجيًا أن ننطلق من المشاهد الوصفية التّالية حتّى نستهدي بها في تحسّسْ مسالك انتظام الوصف في خمريات أبي نواس. ونستند في هذا الإجراء المنهجيّ إلى ما ينبغي أن تكون عليه العلاقة بين التّنظير والتّطبيق في العملية النّقدية. فهما – في تقديرنا – مُلتحمان التحام الذّوْب، يوجّه كلاهما الآخر ويتوجّه به في آن معا : [المنسرح].

اصْدَعْ نَجِيَّ الهُمُومِ بِالطَّرَبِ ... وانْعَمْ عَلَى الدَّهْرِ بِابْنَةِ العِنَبِ
واسْتَقْبِلِ العَيْشَ فِي غَضَارَتِهِ ... لا تَقْفُ مِنْهُ آثَارَ مُعْتَقِبِ
مِنْ قَهْوَةٍ زَانَهَا تَقَادُمُهَا ... فَهِيَ عَجُوزٌ تَعْلُو عَلَى الحِقَبِ
دَهْرِيَّةٍ قَدْ مَضَتْ شَبِيبَتُهَا ... واسْتَنْشَقَتْهَا سَوَالِفُ الحِقَبِ
كَأَنَّهَا فِي زُجَاجِهَا قَبَسٌ ... يَذْكُو بِلا سَوْرَةٍ، وَلا لَهَبِ
فَهْيَ بِغَيْرِ المِزَاجِ مِنْ شَرَرٍ ... وَهْيَ إِذَا صُفِّقَتْ مِنَ الذَّهَبِ

إِذَا جَـرَى الـمَاءُ فِي جوَانبِها
هَـيَّجَ مِـنْـهَا كَـوَامِــنَ الشـغَــب
فاضْطَرَبَتْ تَحْتَهُ تـزُاحِـمـة
ثُمَّ تَنَـاهَـتْ تَفْتَـرُّ عَـنْ حَبَبِ (21)

استقرّ لفظُ "العنب" في مقطع البيت الطّالع، فكان ذلك فرصة مناسبة لوصفه. ولا يخلو هذا الموقع من دلالة، لأنّه يمثّل في البيت الطّالع نقطة الاستقطاب، وفي بقيّة أبيات القصيدة نقطة الإشعاع. والشّاعر الذي استحال واصفا، يشوّق المتلقّي لا إلى الموصوف ذاته [ابنة العنب]، وإنّما إلى أوصافه التي جعلته يسترعي الانتباه. بما يُفضي إلى خرق التّراتب وتبادل الوظائف. فـ "ابنة العنب" بما هي موضوع الوصف الرّئيس تغيب بملفوظها بعد أن تهيّئ أفق انتظام المتلقّي لمشروع وصفيّ قوامه موصوفات ثانوية هي [القهوة والعجوز والدّهرية والقبس والذهب وذات الحبب].

ويبدو أنّ أبا نواس عليم بالأشربة وخبير بحال كلّ شراب ومزيّته. لذلك نراه لايعدل بخمر العنب (22) شيئا. فاتّخذه برنامجا لمشروعه الوصفيّ. وحين يروم أبو نواس امتداح هذه الخمرة والثناءَ عليها وتسميتها بأحسن أسمائها، فإنّها يصفها بالقهوة لأنّ شاربها يقهى عن الطّعام فلا يشتهيه.

لقد غابت "ابنة العنب" وعوّضتها "القهوة" فصارت موصوفا رئيسا لتتساوى معها في الأهميّة، فلا توجد في الخطّ الوصفيّ أشياء ثانوية، فما إن يظهر الشيء الثانويّ حتّى يتمتّع بكامل العناية ويصبح بدوره شيئا رئيسا يحظى بمركز الاهتمام الوصفيّ. وهكذا يكون الوصف أداة لخرق التّراتب المتواضع عليه (23).

وأوّل صفة استحضرها أبو نواس لوصف القهوة تركّزت على قدمِها، فإذا هي "عجوز تعلو على الحقب" و "دهرية قد مضت شيبتها" فعبقت رائحتها قدَما، ورقت، واعتدل قَوامها ولَطُفَ كونُها وصفت كثافتها وشَفّ لونها، فأشرقت غاية الإشراق، فكأنّها في زجاجها قبس. فتزول العوارض بين الصّورة الحسيّة للخمرة وصورتها الذهينة (قبس)، وتمتزج الذوات: ذات الواصف والموصوف والموصوف له، لتنغرس في لحظة الخلق الأولى وتستعيدَ مكوّنا من أبرز مكوّنات تشكيل العالم: (النّار). فوجود هذه القهوة ليس بالوجود العينيّ المحسوس، بل هو وجود متوهّج محدوس، أضحى من فرط اللّطافة والصّفاء قبسا من نور.

وقد يعتمد أبو نواس إلى حيلة وصفية يروم فيها تجديدَ انتباه المتلقّي وتنشيطهَ، فيصرف بصره عن "القبس" إلى "الذّهب".

ولمّا كانت الخمرة المتّخذة من عصير العنب هي المدار الذي عليه تدور هذه الخمرية، فإنّ أبا نواس يشير إلى دور من أدوار اختمارها، فاضطرابها وهيجانها ثمّ سكونها. فتكون قد خلصت واصفرّت وصفت وإذا هي من "ذهب".

فَـهْيَ بِغَيْرِ المِزَاجِ مِنْ شَـرَرٍ * وَهْـيَ إِذَا صُفِّقَتْ مِنَ الذَّهَبِ
إِذَا جَرَى المَاءُ فِي جَوَانِبِهَا * هَيَّجَ مِنْهَا كَوَامِنَ الشَّغَبِ 24

وهذا التدرّج في وصف القهوة من العجوز إلى القبس إلى الذّهب، لا يُخلّ بما أوجده الشّاعر الواصف من نظام وصفيّ، ولكنّه يخيّب أفق انتظار المتلقّي لأنّه وصف منقوص من ذكر أثر الخمرة في شاربها. فالصّورة الموصوفة التي يستحضرها المتلقّي إنّما تستدعي وصفا للحظة الانتشاء إثر وصف الخمرة وقد أضحت صفراء بعد أن شجّها الماء. وهذا ما نتبيّنه في النصّ التّالي:

وَمَجْلِـسِ خَمَّـارٍ، إِلَى جَنْبِ حَـانَةٍ
بِقُطْرُبُلٍ بَيْـنَ الجِنَـانِ الحَـدَائِقِ
تِجَاهَ مَيَـادِينٍ، عَلَـى جَنَبَاتِـهَا
رِيَاضٌ غَـدَتْ مَحْفُوفَةً بِـالشَّقَـائِقِ
فَقُمْنَا بِهَا فِـي فِتْـيَةٍ خَضَـعَتْ لَـهُمْ
رِقَـابُ صَـنَـادِيدِ الكُمَـاةِ البَطَـارِقِ
بِمَشْمُـولَةٍ كَالشَّمْسِ، يَغْشَاكَ نُورُهَا
إِذَا مَـا تَبَـدَّتْ مِـنْ نَوَاحِي المَشَارِقِ
لَهَـا تَـاجُ مَـرْجَانٍ وَإِكْلِـيلُ لُـؤْلُـؤٍ
وَتَـرْنِيـمُ نَشْـوَانٍ وَصَفْـرَةُ عَاشِـقِ
وَتَسْحَـبُ أَذْيَالاً لَهَـا بِكُـؤُوسِـهَا
تَحَـارُ لَـهَـا الأَبْـصَارُ مِنْ كُلِّ رَامِقِ
يَـدُورُ بِهَـا ظَبْـيٌ غَـرِيرٌ، مُـتَوَّجٌ
بِـتَاجٍ مِنَ الرَّيْحَـانِ، مَلْكُ القَرَاطِقِ
فَلَيْسَ كَمِثْلِ الغُصْنِ فِي ثِقْلِ رِدْفِـهِ
إِذَا مَا مَشَـى فِـي مُسْتَقِيمِ المَنَاطِقِ
لَهُ عَقْرَبَا صُـدْغٍ عَلَـى وَرْدِ خَـدِّهِ
كَأَنَّهُمَـا نُـونَـانِ مِـنْ كَـفِّ مَـاشِقِ
فَلَمَّا جَرَتْ فِيهِ، تَغَنَّى، وَقَـالَ لِي
بِسُكْرٍ: أَلاَ هَـاتِ اسْقِنَا بِالـدَّوَارِقِ (25)

فقد كان غناء السّاقي:

فَلَمَّا جَرَتْ فِيهِ، تَغَنَّى، وَقَالَ لِـي
بِـسُكْرٍ: أَلاَ هَـاتِ اسْـقِـنَـا بِـالـدَّوَارِقِ

بمثابة المانع الوصفيّ، وملْحَة الختام، لأنّه غناءٌ متُمكّنٌ يلخّصُ معاني الخمرية، ويُعْربُ عن لذّتها ويفصح عن عبْرَتها.

ويمكنُ تعزيز فكرة النّظام التي تُمثّل عمادَ الوصف في خمريات أبي نواس عبر آلية اختراق التّراتُب بما يلي : [المنسرح]

وَقَهْـوَةٍ كَجَـنْيِ الـوَرْدِ، خَالصَـةٍ
قَـدْ أَذْهَـبَ العِـتْـقُ فِـيهَا الـذَّمَّ وَالـرَّنَـقَـا
كَـأَنَّ إِبْرِيقَنَـا ظَبْـيٌ عَلَى شَـرَفٍ
قَـدْ مَـدَّ مِنْـهُ لِخَـوْفِ القَـانِصِ العُنُـقَـا
يَسْقِيكَـهَا أَحْوَرُ العَيْنِ، ذُو صَدُغٍ
مُـشْـمـرٌ بِـمِـزَاجِ الـرَّاحِ قَـدْ حَـذِقَـا
مَا البَدْرُ أَحْسَنُ مِنْهُ حِينَ تَنْظُرُهُ
سُـبْحَـانَ رَبِّـي، لَـقَـدْ سَـوَّاهُ إِذْ خَـلَقَا
لاَ شَيْءَ أَحْسَنُ مِنْهُ حِينَ تُبْصِرُهُ
كَـأَنَّـهُ مِـنْ جِـنَـانِ الـخُـلْـدِ قَـدْ سُـرِقَـا
مَا زَالَ يَمْزُجُهَا طَوْرًا وَيَشْرَبُـهَـا
طَوْرًا إِلَى أَنْ رَأَيْتُ السُّكْرَ قَدْ سَبَقَا (26)

فبعد أن وصف أبو نواس الخمرة - في البيت الطّالع - وصفا وجيزا فاهتمّ بلونها وطيب رائحتها وعبقها وأصالتها وجودتها، التفت - في البيت الثاني- إلى إبريقها، فانتبه إلى طول عنقه. ثمّ تابع وصفه، فركّزه على السّاقي، مدير الكأس ومازج الخمرة ومصيب المزاج وبارع الحسن [أحور العينين، أحسن من البدر، لاشيء أحسن منه، كأنّه من جنان الخلد...].

وتبقى الخمرة في هذه القصيدة كاللاّزمة، منها ينطلق الواصف وإليها يعود وفق حركة تتابعية عمودية متدرّجة من وصف الخمرة فالإبريق فالسّاقي مسكرا وساكرا.

ومثلما قامت في هذه القصيدة علامات تفتح الوصفَ وتخلق آفاقَ انتظار لدى القارئ، قامت فيه أيضا علامات أخرى- وردت في آخره - تُغلقُ الوصفَ وتُعلنُ عن اكتمال المشهد وتمام الصّورة وتَعذّرَ المُضيِّ في النّهج الوصفيّ. وقد مثّلت العلامة النصّيّة "إلى أنْ رأيتُ السُّكْرَ قدْ سبَقَا" علامة مهمّة، إذ هي في الوضع اللّغويّ تفيد انتهاء الغاية، وفي سياق النصّ تؤذن بانتهاء الوصف وبلوغ المرام. ويُمكنُ اعتبارُ حالة السُّكْر التي دخلَ فيها الشّاعرُ والسّاقي، وما يُصاحبُ السُّكْرَ من ذهاب العقل وفقدان الرُّشد والخلط بين الأمور وانعدام اليقين، ما نعا وصفياً ذا دلالة جمالية. فلو مضَى الشّاعر في الوصف - بعد أن تعتْعَه السكْرُ - لتحولَ القولُ الشعريّ إلى هذيان، ولانفرطت حبّات عقْد الوصف، وفسدت اللّوحة الوصفية التي رسمها للمُدام في أحشاء القصيدة. وهذا ما يؤكّد لنا - من جديد - أنّ الوصف في خمريات أبي نواس صنعةٌ ومهارة يحتاجان إلى كثير من الحذْق. وهو أيضا لُعْبَةٌ جادّةٌ تجري على هيئة محدّدة ونظام مخصوص.

ب. تراسل الحواس (27) :

لاحظنا أنّ الوصف في خمريات أبي نواس من نمط الوصف المتعدّد الحواس، تتفاعل فيه حواسّ الشمّ والذّوق واللّمس والنّظر والسّمع أحيانا، وتتراسل أحيانا أخرى.

ونعني بتراسل الحواسّ، تبادلَ الوظائف بينها. وقد كان لحاسّة البصر في خمريات أبي نواس حضور متميّز (28). ومن الأمثلة الدالّة على ذلك قوله: [البسيط].

فَالخَمْرُ فِينَا كَالبِجَادِي حُمْرَةً
وَالكَأْسُ مِنْ يَاقُوتَةٍ بَيْضَاء (29).

وإذا كان أبو نواس قد تفنّن في وصف منظر الخمر، فجلاّها للعين لونا وشعاعا وشغبا عند المزاج وحببا، فإنّه اهتمّ بشميمها (30) وتفطّن إلى ما يبادر أنف عاشقها من طيب رائحتها، فأشار إلى ما تتنفّس عنه أنواع الخمور من صنوف الأراييح وشتّى الأعطار : [البسيط].

وَإِذَا مَا الكُؤُوسُ دَارَتْ عَلَيْنَا
قَذَفَتْ فِي أُنُوفِنَا بالعَبِير (31)

ويضيف : [الطّويل]

لَهَا مَنْ ذكيِّ المِسكِ رِيحٌ ذكيَّةٌ
وَمِنْ طِيبِ رِيحِ الزَّعْفَرَانِ نسيمُ (32)

وتمثّل حاسّة الذّوق (33) رافدا ثالثا من روافد الوصف في خمريات أبي نواس. ويتلخّص وصف الشّاعر مذاق الخمرة المستطابة في قوله : [الطّويل]

وَأَبْرَزَ بِكْرًا مُزَّةَ الطَّعْمِ قَرْقَفَا
صَنِيعَةَ دَهْقَانٍ تَرَاخَى لَهُ العُمْرُ (34)

وقوله : [البسيط]

مِزَاجُهَا دَمْعُ حَاسِيهَا، فَأَيُّ فَتًى
لَمْ يَبْكِ إِذْ ذَاقَهَا مَنْ حُرْقَةِ الكَاسِ (35)

أمّا حاسّتا السمع (36) واللّمس (37)، فحضورهما ضعيف، لذلك لم يكن لهما حظّ كبير من عنايتنا.

ولمّا كان الشّراب يختلف جمالا في العين ورقّة في الأنف، ولطافة في اللّسان، فإنّ أبا نواس أشار إلى مستحبّة

عنده : [الخفيف]

مَنْ شَرَابٍ أَلَذَّ مِنْ نَظَرِ المَعْـ
ـشُوقِ فِي وَجْهِ عَاشِقٍ بِابْتِسَامِ (38)

وصاغ وصيّة لشاربه : [السّريع]

وَإِذَا شَرِبْتَ فَكُنْ لَهَا مُتَمَطِّقًا
حَتَّى تَبَيَّنَ طَيِّبَ الطَّعْمِ
وَتُمَتِّعُ اللَّهَوَاتِ مِنْكَ بِطِيبِهَا
وَالمَنْخَرَيْنِ بِكَثْرَةِ الشَّمِّ (39)

وهذه المزايا التي يحمدها أبو نواس في الخمرة من منظر ورائحة وطعم، يتعلّق معظم الفضل فيها لظاهرة تراسل الحواس، إذ تنهض حاسّة ما بوظيفتها العادية، ثمّ تأخذ ما تختصّ به الأخرى. أو لنقل إنّ دلالة الخمرة ومتعلّقاتها في الوصف تنتقل من حاسّة إلى أخرى، من البصر إلى الذّوق مثلا كما في قول أبي نواس : [البسيط]

[تَسْقِيكَ مِنْ عَيْنِهَا خَمْرًا] وَمِنْ يَدِهَا
خَمْرًا فَمَا لَكَ مِنْ سُكْرَيْنِ مِنْ بُدِّ (40)

إنّ الجملة الفعلية البسيطة [تسقيك من عينها خمرا] تقوم – بفضل تراسل الحواسّ – على شبكة لطيفة من المعاني تقوّي الدّلالة وتغني الإحساس، فقد تبادلت مدركات البصر والذّوق في الموصوف خواصّهما، فأخذت العين باعتبارها جارحة نظر خصائص الخمرة على تباعد مجاليهما. والصّورة عينها نجدها في قول الشّاعر : [البسيط]

إنّي [لأَشْرَبُ مِنْ عَيْنَيْهِ] صَافِيَةً
صِرْفًا، وَأَشْرَبُ أُخْرَى مَعَ نُدَمَائِي (41)

ولما كان لحاسّة البصر في خمريات أبي نواس سلطان، فقد تمكّنت من أن تؤدّي وظيفتها وتنهض بوظائف حواس أخرى فضلا عن حاسّة الذّوق. فقد تراسلت كذلك مع حاسّة الشمّ : [الطّويل]

أَدِيرَا عَلَى الكَأْسِ تَنْكَشِفُ البَلْوَى
[وَتَلْتَذُّ عَيْنِي طِيبَ رَائِحَةِ الدُّنْيَا] (42)

وتنتقل الخمرة الموصوفة بمقتضى هذا التّبادل في الحواسّ، من حاسّة البصر [تلتذّ عيني] إلى حاسّة الشمّ [طيب رائحة الدّنيا]. ونفس الأسلوب في الوصف يستخدمه أبو نواس في قوله : [الطّويل]

فَلَمَّا [جَلاَهَا لِلنَّدَامَى بَدَا لَهَا
نَسِيمٌ عَبِيرٌ سَاطِعٌ] وَلَهِيبُ (43)

كما تراسلت حاسّة البصر مع حاسّة السّمع كما في قول أبي نواس : [البسيط]

وَ[الكُوبُ يَضْحَكُ] كَالغَزَالِ مُسَبِّحًا
وَالكَأْسُ مِنْ يَاقُوتَةٍ بَيْضَاءِ (44)

لقد خاطب الوصف في هذا البيت حاسّتين في المتلقّي هما حاسّة البصر من خلال إشراق صورة [الكوب] وإشعاعها، وحاسّة السّمع وإطرابها عبر المركّب الإسنادي الفعليّ [يضحك]، بما يحقّق التّفاعل والتكامل بين الحاسّتين في إخراج صورة الكوب الموصوفة إخراجا يسمو بجمالها ويُغري بسحرها.

وبذلك يتحوّل الوصف في خمريات أبي نواس عينا راصدة لمظاهر الجمال في الخمرة ومتعلّقاتها، ولكنّها عينٌ تُذيبُ الفروق بين مختلف مجالات الإدراك بجامع النّشوة. وتحيلها إلى انفعالات وعواطف تُسهّل انتقالها وتراسلها لتتمكّن من وصفها وصفا جماليا. وبذلك يكون نظام الوصف في الخمرية شاهدا على اكتمال نظام اللذّة في ضوء تراسل الحواسّ.

هكذا تحقّق التفاعل بين ما يريد الوصف من أبي نواس، وما تريده خمرياته منه، وبين ما يُريد هو منهما معا. فتولّد من هذا التّفاعل نظامٌ وصفيّ خاصّ، يتأسّس على تراسل ما تلمَسُه الجوارح وتستلذّه الحواسّ من مشاهد خمرية حيّة قوامها تخليصُ الألوان واستقطارُ الرّوائح وتحليةُ الأذواق ومحاكاة الأصوات. فخمرتُه [كالمسكِ إنْ بُزِلَتْ، والسَّبْكِ إنْ سُبِكَتْ،/ صَهْبَاءُ صَافِيَةٌ، سَلْسَالَةُ الطَّعْمِ].

وهو نظام وصفيّ يتعقّب وصفَ الخمرة حدّ الاستنزاف، ويستهدف إقناعَ المتقبل بأنّ الوصف في هذه الخمريات لم يكن لمجرّد النّقل المحايد، أو من قبيل التّرف الزائد، بل هو ضرب من ضروب التّخييل المُنْجِب (45) الذي يُسهمُ في بناء صورة للمُدام سحرية، تُحَوِّلُها من هيئتها المألوفة وصفاتها المعروفة إلى جنّة ملموسة ووصفة محسوسة تردُّ الرّوحَ وتدفعُ الهمّ وتجلو الغمّ. [وَمُدَامَةٌ تَحْيَا النُّفُوسُ بِهَا] (46).

[مَسْحُولَةٌ مُزَّةٌ، كَالمِسْكِ قَرْقَفَةٌ
تُطَيِّرُ الهَمَّ عَنْ حَيْزُومِ حَرَّانِ] (47).

وهو نظام وصفيّ يستند في تكوينه إلى مبدإ خرق التّراتُب الذي يُعَدُّ أهمّ أسلوب استرفده أبو نواس ليُمَكِّنَ لمذهبه ويُرَوِّجَ لذائقته. فينقض فكرة سائدة وعادة بائدة [وهي الوقوف على الأطلال وما يرتبط به من تصوّر للزّمن والحياة والفنّ مخصوص]. يقول الشّاعر : [البسيط]

لاَ تَبْكِيَنَّ عَلَى رَسْمٍ وَلاَ طَلَلِ
وَاقْصِدْ عُقَاراً كَعَيْنِ الدِّيكِ نَدْمَانِي (48)

ج. حركة العين الواصفة :

يتمّ الوصف في أغلب خمريات أبي نواس من وجهة نظر شخصية مشاركة وحاضرة ومتجسّدة أحيانا لحظة اشتهاء الخمرة والانتشاء بها، بما يجعل موقع الشّاعر مُتطابقا تقريبا مع موقع الواصف. وهذا الميل إلى التّطابق في الرؤية يكشف عن تحويل خطاب الواصف من خطاب متزامن إلى خطاب متتابع متّصل أشدّ الاتّصال بألوان الذّات وأعماق النّفس في رؤية ذات منفعلة. نتبيّن ذلك من تواتر ضمير المتكلّم المفرد في نصوصه الخمرية تواترا يكاد يكون مُطلقا، كمثل قوله : [الطّويل]

رَضِيتُ مِنَ الدُّنْيَا بكَأسٍ وَشَادِنٍ
تُحَيَّرُ في تَفْضِيلِهِ فِطَنُ الفِكْرِ (49)

وقوله : [الطّويل]

طَرِبْتُ إِلَى خَمْرٍ وَقَصْفُ الدَّسَاكِرِ (50)
وَمَنْزِلِ دهْقَانٍ بهَا غَيْرُ دَاثِرِ (51)

وقوله كذلك : [المتقارب]

طَرِبْتُ إِلَى الصَّنْجِ (52) وَالمِزْهَرِ (53)
وَشُرْبِ المُدَامَةِ بِالأَكْبُرِ (54)

وقد بيّنا في العنصر السّابق أنّ الوصف تستقطبه العين الرّاصدة. لكنّه يتأسّس على تراسل ما تلمسه الجوارح، وتستلذّه الحواسّ من مشاهد خمرية حيّة ومتفاعلة.

لذلك تحكّمت الخمرة ومتعلّقاتها في الرّؤية فأتاحتْها. ويبدو أبو نواس كأنّه ملازم لموصوفاته عبر كامل مراحل الوصف تقريبا إن بالوصف التّنظيميّ المُبَأّر (55)، وإنْ بالوصف التفصيليّ المُبَئّر (56).

1. الوصف التنظيميّ المبأّر :

وفيه تتحوّل وجهة نظر أبي نواس من موصوف إلى آخر وتُسنَدُ إلى المتلقّي مهمّة تجميع أوصال الوصف المتفاصلة في صورة متماسكة ومتواصلة. وتمثّل الخمرية التّالية إضافة لهذا النّوع من النّظام الوصفيّ : [البسيط]

وَقَهْوَةٍ كَجَنْيِ الوَرْدِ، خَالِصَةٍ
قَدْ أَذْهَبَ العِتْقُ فِيهَا الذَّامَ (57) وَالرَّنَقَا (58)
كَأَنَّ إبْرِيقَنَا ظَبْيٌ عَلَى شَرَفٍ (59)
قَدْ مَدَّ مِنْهُ لِخَوْفِ القَانِصِ (60) العُنُقَا
يَسْقِيكَهَا أَحْوَرُ العَيْنَيْنِ، ذُو صُدُغٍ (61)
مُشَمَّرٌ بِمِزَاجِ الرَّاحِ قَدْ حَذِقَا
مَا البَدْرُ أَحْسَنُ مِنْهُ حِينَ تَنْظُرُهُ
سُبْحَانَ رَبِّي، لَقَدْ سَوَّاهُ إِذْ خَلَقَا
لاَ شَيْءَ أَحْسَنُ مِنْهُ حِينَ تُبْصِرُهُ
كَأَنَّهُ مِنْ جِنَانِ الخُلْدِ قَدْ سُرِقَا
مَا زَالَ يَمْزُجُهَا طَوْراً وَيَشْرَبُهَا
طَوْراً إِلَى أَنْ رَأَيْتُ السُّكْرَ قَدْ سَبَقَا (62)

ينبني الوصف التنظيميّ المبأر على ضرب من ضروب التّخييل المنجب (63). فالمشهد الوصفيّ صار أكمل بتطوّر الوصف وتتابعه من الخمرة إلى الإبريق إلى السّاقي، وإذا بهذه الموصوفات الثلاثة تُدمج كلّيا في خيال المتلقّي، ويتحوّل ما هو جامد فيها [الإبريق] كائنا حيّا له قلب ومشاعر [كأنّه ظبيٌ.../ ... قد مدّ منه لخوف القانص العنقا].

وقد استخدم أبو نواس الخيال المنجب في السّموّ بموصوفه [الإبريق] إلى مستوى الكمال في الجمال لأنّ كلاّ من العنصر الجامد [الإبريق] والعنصر المتحرّك [الظّبي] يمثّل نموذجا للجمال في جنسه. وسبيل الشّاعر إلى ذلك، الانفعال بهذين القادحين وقدرته على فهم كنه الرّوابط الخفيّة الواصلة بين الصّورة الموصوفة والصّورة الواصفة. ومن ثمّ فهي أدعى إلى إعمال الفكر، وأبعث على التّصوّر والتّخييل وأشدّ اقتضاء لهما.

2. الوصف التفصيليّ المبئّر.

هذا الأسلوب في الوصف يزوّد المتلقّي بكمّ من المعلومات عن الخمرة الموصوفة ومتعلّقاتها، بما يجعل من أبي نواس جامعا لأدوار عدّة : فهو راوٍ وواصف وراء غير عفويّ في الآن ذاته.

ويلجأ الشّاعر إلى الوصف التفصيليّ المبئّر حين يستشعر الحاجة إلى وصف يحيط بكلّ تفاصيل المشهد الموصوف. وغالبا ما يعمد في هذا الضّرب من ضروب الوصف إلى تقطيع المشهد الوصفيّ إلى حقول بصرية صغرى، بعد أن يفتتحه بإعلان المشروع الوصفيّ، ثمّ يختمه بما يؤشّر على انتهاء الوصف وامتناعه. وهذه النظرة بالنّسبة إلى النصّ الخمريّ بمثابة الإطار العامّ الذي تتنزّل فيه عملية الوصف.

على أنّ هذه الحقول البصرية الصّغرى تمثّل في الخمرية بنية متماسكة الأجزاء، متكاملة الوصف، متّسقة الشّعور، بحيث يصبح كلّ جزء منها عضوا حيّا وفاعلا في بنيتها الفنّية، بما يحقّق وحدتها العضوية (64).

ومن الأمثلة الدالّة على ذلك، قول أبي نواس : [الوافر]

أَلاَ خُذْهَا كَمِصْبَاحِ الظَّلاَمِ
سَلِيلَةَ أَسْوَدَ، جَعْدٍ، سُخَامِ (65)
مُعَتَّقَةً، كَمَا أَوْفَى لِنُوحٍ
سِوَى خَمْسِينَ عَامًا، أَلْفَ عَامِ
أَقَامَتْ فِي الدِّنَانِ، وَلَمْ تَضُرْهَا
وَلَكِنْ زَانَهَا طُولُ المَقَامِ
أُشَبِّهُهَا، وَقَدْ صُفَّتْ صُفُوفًا :
بِأَشْيَاخٍ مُعَمَّمَةٍ، قِيَامِ
يَشُجُّ القَطْرُ أَرْؤُسَهَا وَتَسْفِي
عَلَيْهَا الرِّيحُ عَامًا بَعْدَ عَامِ
فَجَاءَتْ كَالدُّمُوعِ صَفًا (66) وَحُسْنًا
كَقَطْرِ الطَّلِّ فِي صَافِي الرُّخَامِ
أُتِيحَ لَهَا مَجُوسِيٌّ رَقِيقٌ
نَقِيُّ الجَيْبِ مِنْ غِشٍّ وَذَامِ (67)
فَسَيَّلَهَا بِرِفْقٍ مِنْ بِزَالٍ
فَسَالَ إِلَيْهِ عَيُّوقُ الظَّلاَمِ
وَأَبْرَزَهَا وَقَدْ بَطِرَتْ، وَصَارَتْ
شُمُولاً مِنْ مُمَاطَلَةِ الجِمَامِ (68)
تَرَى فِيهَا الحَبَابَ، وَقَدْ تَدَلَّى
كَمِثْلِ الدُّرِّ سُلَّ مِنَ النِّظَامِ
فَخُذْهَا، إِنْ أَرَدْتَ لَذِيذَ عَيْشٍ
وَلاَ تَعْدِلْ خَلِيلِي بِالمُدَامِ (69)

إنّ التركيز على الخمرة في هذه القصيدة لدالّ على الواصف وموضوع الوصف في آن معا. وقد بيّنا أنّ أبا نواس يحدّد مشروعه الوصفيّ في البيت الطّالع وفي البيت الفاصل الواصل، ثمّ يدقّق نظامه فيما يلي ذلك من الأبيات وفق بناء مخصوص يلتزم التفصيل والتّدقيق.

ومن وسائل أبي نواس في الوصف، التدرّج من النّتيجة إلى السّبب، وهو تدرّج عكسيّ يبدأ بوصف الأجلب للنّظر [كمصباح الظّلام] والأوقع في النّفس [الوصف بالصّوت الصّفيريّ المعزول : "السّين" في قوله (سليلة، أسود، سُخام)، كمصباح في قوله : (مصباح)].

وإذا كان الواصف قد شدّه سحر الخمرة وبهره نورها، وفتنه مصدرها، فإنّه هيّأ المتلقّي لأفق انتظار مخصوص، تحدّده المدوّنة التي يستحضرها في ذهنه عند قراءة البيت الطّالع، وتؤكّده الصّورة التي قرّبها له عن طريق التشبيه المرُسل المفصّل [كمصباح الظّلام سليلة أسود].

وهذا التشبيه المرسل المفصّل بمثابة المركزية التي انبثق منها الوصف وشعّ في بقيّة الأبيات عبر بعض متعلّقاتها (الإبريق + السّاقي)، ومن خلال رؤية مخصوصة تنمو -بنموّ حركة عين الواصف وشعوره وموقفه من الموصوف. فإذا الأوصاف الموالية ليست سوى تفريعات وتنويعات وصفية على الصّورة المركزية الأولى، بعضها يُحيل على الوصف الحسّي، وبعضها الآخر يحيل على العنصر المعنويّ. فلئن نبّه العنصر الحسّي في المتقبل حاسّة البصر (لون الخمرة وهيئتها في الدّن)، فإنّ العنصر المعنويّ المجرّد ركّز على عتقها وأصالتها وتأثيرها في النّفس، [مُعتّقة.../ أقامت في الدّنان... / زانها طول المقام.../جالبة للعيش اللّذيذ...].

وقد انطلقت الصّورة الموصوفة من نقطة تنتمي إلى حقل بصريّ محدود، ثمّ راحت تكبر وتمتدّ حتّى شكّلت تلك الدائرة التي جمعت الرّؤية المبئّرة مجسّمة في الذّات، والرّؤية المبأّرة متُمثلة في الآخر والكون، ونعني بذلك : الشّاعر والسّاقي والخمرة في انشدادها إلى العالم المعلوم (العنب الأسود/ الدّنّ/ الإبريق)، وانفتاحها على العالَم الموهوم من خلال تشبيهها بـ"مصباح الظّلام"، وتشبيه "حبابها" بـ"الدرّ"، وصفائها بـ"الدّمع"، ودنانها بـ"الأشباح المعمّمة".

هكذا يُسهم الوصف المبئّر في بناء نظام النصّ الخمريّ، ويعبّر عن انتظام مشهده. وإذا كانت نقطة الارتكاز – الممثّلة للبرنامج الوصفيّ في البيت الطّالع – ساكنة [كمصباح الظّلام]، فإنّ رائحة الخمرة انتشرت في أبيات الحشو عبر مراحل اختمارها وسيلانها، وعبقت في متعلّقاتها (الدّنّ والكأس)، وأثّرت في شاربها (اللّذّة). فيغدو المشهد الوصفيّ بمقتضى هذا الوصف علامة على حال شعرية فضلا عن كونه تعبيرا عن نشوة ذاتية.

وميل الواصف إلى التّدقيق والتّفصيل بالانتقال المستمرّ من الوصف بالأسماء [كمصباح الظّلام/ سليلة أسود/ مُعتّقة/ كقطر الطلّ]، إلى الوصف بالأفعال [أقامت في الدّنان.../ أشبّهها وقد صفّت.../ فجاءت كالدموع.../ ترى فيها الحباب...]. ومن وصف النّتيجة إلى وصف السّبب، أو من الكلّ إلى الجزء [علاقة البيت الطّالع بأبيات الحشو]، لَممّا يُؤكّد أنّ الدّقة في الوصف، إنّما تتولّد من كيفية من كيفيات الرّؤية، وهي الرّؤية التفصيلية المبئّرة التي تخضع فيها الممارسة الوصفية لرغبة مستمرّة في ملاحظة ما يُرى بالمجهر.

فكلّما طال وقوف العين الواصفة على أجزاء الموصوف، وهي الخمرة بلونها وقدَمها ودنانها وعاصرها ونَفَاستها وشاربها وتأثيرها، امتدّ الوصف، وتشعّبت طرُقُهُ وأصبح الواصف ينزع إلى الاستقصاء، فيطول تبعا لذلك زمن الوصف في الخطاب. وهذا الميل إلى الاستقصاء يكشف أنّ الممارسة الوصفية نشاط فنّي متعدّد العمليات ومُخادع في آن، إذ ينفي الوهم الواقعيّ في اللّحظة التي يروم فيها تأكيده.

خـاتـمـة :

نتبيّن من هذه المقاربة الأسلوبيّة لخمريات أبي نواس هيمنة الوصف على مبانيها ومعانيها. فمنه تنشأ الخمرية وتُصنَع قصةُ عشقِ الشاعر إيّاها.

ولمّا كان ذلك كذلك، ركّزنا اهتمامنا على تحليل طرُق اشتغال الوصف في هذه الخمريات، فرأينا– من أحكامها الأساسية – انبناءها على خرْق التّراتُب وتراسلُ الحواسّ وحركة العين الواصفة.

وانتهينا إلى أنّ خمريات أبي نواس تخضعُ لنظام مُسْتَحْكَم البناء، وأنّ الوصفَ فيه ليس ترفًا ولا زُخْرُفًا بقدر ماهو تكثيفٌ لدلالة النّصّ الخمْريّ العميقة، وتعزيزٌ لبنيته الجمالية بالإيحاء والتّلميح النّابعيْن من وقْع أثَر الموصوف في ذات الواصف ومزاجه. وهذا الضّرب من ضروب الوصْف موسوم بالوصف المُنتج والمُنجِب، لأنّه يتنكّبُ عن الاستقصاء التقريريّ ويستهدف انتقاءَ مُسْتوى أعمقَ من رمزيّة الخمرة ومُتعلّقاتها.

وإنّ تعلُّقَ أبي نواس بوصف بعض جزئيات الموصوف لممّا يؤكّد نزعتَهُ التّخييلية الرّامية إلى إيهام المُتلقّي بواقعية خمرية وآلاتها ومُديرها ونَديمها، ونزعته التفصيلية الهادفة إلى تجنّب السّلطة والاكتفاء بالملامح العامّة التي لاتفي بحاجة الموصوف له إلى الوصف.

واللاّفت للانتباه أنّ أبا نواس أنشأ بوصفه الخمرةَ ومتعلّقاتها معْجَما حيًا لمفردات اللّغة الخمرية، فيه من العتيق الجذّاب والجديد الخلاّب ما أسهم في بناء جمالية مخصوصة تتغذّى من رصيد شخصيّ مميّز، وتستند إلى رصيد ثقافيّ واسع. فحقّق بذلك رسالةً مزدوجة : فنّية وذهنية، وأكّد أنّ الوصف في خمرياته "ابتداعٌ" قوامه الإيحاء الذي يُمثّلُ العدولُ مظهرا من أبرز مظاهره، بعد أن كان في "عين الأنا" المُحقّقة و "الأنا المقوّمة "بدعة" يُرجم عليها مُنْشئُها ويذُمُّ قارئُها. بما يعني أنّ "عين الأنا" تركّزت على أبي نواس الشّاعر الإنسان، في حين تركّز اهتمام منهج "الآخر" – بما هو نشاطٌ مكثّف وفعل متحركٌ واستكشافٌ لأغوار النصّ وسبرها – على أبي نواس الشّاعر الفنّان، فبوّأه منزلة حداثية، وأكسبَه رهانَ التّحيين، وأكّد أنّ غاية القراءة إنّما هي معرفة "الأنا" وتطوير وعيها النّقديّ عبْرَ اكتشاف الآخر والتوغّل في تجاربه المنهجية ومُحاولة الوقوف على أسرار هذا الآخر الباني لمُغامرة "الأنا"، في سعيه إلى التخلّص من أعراف الجبرية الأخلاقية والمذهبية، وبحثه في المقوّمات الجماليّة التي تفعل فعْلَ السّحر في المتلقّي عبر تحويل الخمرة ومُتعلّقاتها – بالوصف – من موضوع للكلام إلى مصدر للإلهام.

فلا يُمكنُ أن تَظْفَرَ عينُ "الأنا القارئة" من خمريات أبي نواس بطائل فنّي إنْ هي قاربتْها بروافد ما ورائية تستعيد طرْحًا ثقافيًا ناجزا، وتستهدف مقصدا جاهزا يتصنّف أخلاقيًا، ويستلُّ معاييرَه لِيَنْسفَ أبعادَها الجمالية. فالقراءة الأخلاقية – بهذا المعنى – أداةٌ يقينية تبحث عن قيَمِها المعيارية التي تدّعي قداسةَ المعرفة واستلهامَها من حوزةٍ علمية مُتعالية ورقيبة على أصالة النقد التّراثيّ.

ليس بوُسْعنا بعد هذه القراءة لخمريات أبي نواس في عين "الأنا" ومنهج "الآخر" أن ننتقص من شأن إشكالية العلاقة بين النّصوص التّراثية والمناهج المعاصرة، وأن نُهوّن من شأن الحديث عن رحلة النصّ التّراثيّ بين سلطة القيم الأخلاقية وسُلطة القِيم الفنّية.

وإنّ البحث في علاقة هذين القطبيْن بعضهما ببعض هو الجسر الذي يقود قارئ النصّ– مهما كان موقعهُ – إلى الوقوف على خصائصه الأدبية والإبانة عن بعض أسراره الجمالية، وسماته التّمييزية ومقاصده الخفيّة.

على أنّ عيْن "الأنا" التي تبحث عن تأسيس معياريّ للعلاقة بين النصّ وقارئه هي نفسها العين التي بوُسعها – إذا استعانت بحسّها الإبداعيّ واستثمرت حصيلة تجربة "الآخر" في نقد الأدب – أن تمارس على نصّ الأدب تشريحا واصفا، وهي العينُ التي في مُستطاعها أن تُمارس حقّها في الذّهاب مع النصّ الأدبيّ حيثما أخذها، تنتشي به، فتأخذ نصيبَها من لذّة النّصّ، دون أن يُعكّرَ صفْوَها – في لحظة الامتلاء الفنّي – منهج علميّ يجلو ما احتجب منها ويغذوه بالعقل الكاشف.

أفَلاَ يكون أوْلَى بعد هذا، أن تُطوّعَ عين "الأنا" جهازَها النّقديّ لفحص الظّاهرة الأدبية التّراثية فحصا يكْشفُ عن خباياها الفنّية، ويستشرف أسرارها الجمالية ويَضْمنُ لها صيرورتَها وتجدّدَها وخلودها؟

الإحالات :

1– يقول أحمد عبد المجيد الغزالي "... لم يدع أبو نواس شيئا يتّصل شيئا بالخمر من قريب أو بعيد إلاّ تناولَه بالوصف". انظر مقدّمة ديوان أبي نواس، تحقيق الغزالي، ص : 18.

2– يؤكد الغزالي أن أبا نواس"... وصف الأكواب والكؤوس والدّنان والسقّاة والخمّارين والنّدمان والكروم، ولم يفته أن يصف أصناف الخمور، وطريقة صنْعها. ولم يَفته أن يفرّق بين هذه وتلك في الطّعم واللّون والرّائحة. ولم يُقصرْ في وصف النّشوة ودبيبها في الأعضاء وسَوْرَتَها في الرؤوس...". المصدر نفسه والصفحة نفسها.

3– انظر مقدّمة الدّيوان، تحقيق : اسكندر آصاف، مصر، القاهرة، دار العرب للبستاني، د. ت، ص : (ج).

وانظر : ص ص : 3، 5، وانظر كذلك رأي البحتري في شعر أبي نواس، المصدر نفسه، ص : 13.

4– أبو نواس، الدّيوان، تحقيق : اسكندر آصاف، مصر، القاهرة، دار العرب للبستاني، (د. ت).

5– يبدو أنّ المحقّق عوّل كثيرا على تحقيق "إيفالد فاغنر" في استكمال هذا النقص في الأبيات. وقد أشار النّاشر في الصفّحة (ج) من الدّيوان إلى تحقيق "فاغنر"، ولفت الانتباه إلى المخطوطات التي استند إليها في مراجعة شعر أبي نواس. ويُعدُّ هذا التّحقيق حُجَّةً تُيسرّ على الباحث سبُلَ البحث في أشعار هذا الشاعر.

6– عن مخطوطة من دار الكتب، برلين. (غير مرقّمة). انظر : الدّيوان، ص : 3.

7– انظر الدّيوان، ص :225 . لم يحدّد المحقّق المعايير التي استند إليها في "تمييز الصّحيح من المنحول، ونفْي المرذولِ عن المقبول".

8– نُحيل مثَلا على القصيدةَ الموسومة بـ : "ياليلة عبَرَتْ"، وطالعها :

لاَ أنْدُبَ الربْعَ قَفْرًا غيْرَ مأْنُوس * ولاَ أحنُّ إلَى اخادي ولاَ العيسِ

انظر : أبو نواس، النّصوص المحرّمة، تحقيق : جمال جمعة، ص ص : 66 –67.

9– انظر ديوان الخمريات، ص : 5.

10– انظر ديوان الغزليّات، ص : 12.

11– انظر مقدّمة الدّيوان ، ص : 3.

12– انظر المصدر نفسه، ص : 5.

13– انظر فنّ الشعر الخمري وتطوّره في الأدب العربي، ص : 90.

14– انظر المرجع نفسه، ص : 84.

15– انظر ألحان الحان، ص : 5.

16– المرجع نفسه، ص : 198.

17–المرجع نفسه، ص : 199.

18– طه حسين، حديث الأربعاء، ج : قق، ص : 42، دار المعارف بمصر، ط :10(د.ت).

19– انظر مجلةّ "علامات" السّعودية، ص : 45.

20– انظر مقدّمة "النصوص المحرّمة"، ص : 19.

21– أبو نواس، ديوان الخمريات، ب : 1 ←8، ص ص : 58–59.

22– يقول عبد الرحمان صدقي في كتابه : ألحان ألحان"... والثابت من نقوش الفراعنة وقوال المؤرّخين الأولين أنّ قُدماء المصريين كانوا يتّخذون الخمرَ من العنب، وكان لها عندهم المقام الأول..."، انظر : ص :189 .

23– Ricardou (Jean). Le nouveau roman. Ed. du seuil, Paris, 1973, p. 137.

24– أبو نواس، ديوان الخمريات، بـ : 6–7، ص ص : 58–59.

25– أبو نواس، المصدر نفسه، بـ: 1 ←10، ص ص : 274–276.

26– أبو نواس، المصدر نفسه، بـ : 1 ←6، ص : 284.

27– ونحن بهذه العبارة نترجم مصطلح "Synesthesie" لـ :Francois Moreau.

انظر كتابه : L'image litteraire (position du probleme : quelques definitions), p .16.

28– تمثّل الأبيات التي تركّز الوصف فيها على حاسةّ البصر نسبة 47% تقريبا من خمريات أبي نواس.

29– أبو نواس، ديوان الخمريات، بـ : 6، ص : 29.

30– تمثّل الأبيات التي تركّز الوصف فيها على حاسةّ الشمّ نسبة 23% تقريبا من خمريات أبي نواس :

31– أبو نواس، المصر نفسه، بـ : 5، ص : 229.

32– أبو نواس، المصدر نفسه، بـ : 4، ص : 341.

33– تحتلّ حاسةّ الذّوق المرتبة الثالثة من حيث التواتر في ديوان الخمريات بعد حاسّتي البصر والشمّ. وقد تواترت بنسبة 17% تقريبا.

34– أبو نواس، ديوان الخمريات، بـ : 4، ص : 175.

35– أبو نواس، المصدر نفسه، بـ : 4، ص : 252.

36– تواترت بنسبة 10% تقريبا في خمريات أبي نواس.

37– تمثّل نسبة تواترها من خمريات أبي نواس 3% تقريبا.

38– أبو نواس، المصدر نفسه، بـ : 2، ص : 335.
39– أبو نواس، المصدر نفسه، بـ : 4، ص : 368.
40– أبو نواس، المصدر نفسه، بـ : 4، ص : 123. انظر كذلك : بـ : 7، ص : 61.
41– أبو نواس، المصدر نفسه، بـ : 15، ص : 26.
42– أبو نواس، المصدر نفسه، بـ : 18، ص : 32.
43– أبو نواس المصدر نفسه، بـ : 16، ص : 56.
44– أبو نواس، المصدر نفسه، بـ : 7، ص : 29. وانظر كذلك : بـ : 1، ص : 64.
45– ونحن بهذه العبارة نترجم عبارة Une fictioncon fedante لـ Jean Michel Adam.
انظر : Le Grand Atlas des litteratures, p .36.
46– أبو نواس، المصدر نفسه، بـ : 3، ص : 87.
47– أبو نواس، المصدر نفسه، بـ : 11، ص : 114.
48– أبو نواس، المصدر نفسه، بـ : 2، ص : 113.
50– الدّساكر : منزل الأعاجم، يكون فيها الشّراب واللّهو.
51– أبو نواس، المصدر نفسه، بـ : 1، ص : 214.
52– الصنّج : شيء يتّخذ من النّحاس، يضرب أحدهما على الآخر. وآلة بأوتار يُضربُ بها.
53– المزهر : العود يُضرَب به.
54– أبو نواس، المصدر نفسه، بـ : 1، ص : 217.
55– ونحن بهذه العبارة نترجم عبارة : La description organisatrice focalisee.
انظر : Hamon (Philippe), Qu' est ce qu' une description? . Op. cit. p.484
56– ونحن بهذه العبارة نترجم عبارة : La description explicative focalisatrice.
57– الذّام، العيب. 58– الرّنق : الكدورة. 59 – الشّرف : المرتفع. 60– القانص : الصّائد.
61– صدُعٌ : جمع، مفرده : صديع. والصّديع : ثوب يلبس تحت الدّرع.
62– أبو نواس، المصدر نفسه، ص : 284.
63– ونحن بهذه العبارة نترجم عبارس Une fontioncon fedante لـ Jean Michel Adam
انظر : Le Grand Atlas des litteratures36.
64– نعني بالوحدة العضوية : وحدة الموضوع وحدة المشاعر التي يثيرها "لأنّ وحدة القصيدة هي وحدة حال نفسية". انظر : ذض
Ricœur (Paul), La metaphore vive, ed. du seuil, Paris, 1975, p. 285
65– السّخام : الأسود، المقصود هنا : العنَب الأسود. 66– صفا : ترخيم صفاء. 67– الذّام : العيب والنّقص.
68– الجمام : الرّاحة. 69– أبو نواس، المصدر نفسه، بـ : 1 ← 10، 13+، ص ص : 365–367.

المصادر والمراجع

I المصادر :
– أبو نواس، الدّيوان،
– تحقيق أحمد عبد المجيد، لبنان، بيروت، دار العربيّ، 1984.
– تحقيق اسكندر آصاف، مصر، القاهرة، دار العرب للبستاني، د. ت.
– شرح على فاعور، لبنان، بيروت، دار الكتب العلميّة، ط : ق، 1987.
– أبو نواس، ديوان الخمريات، تحقيق علي نجيب عطوي، لبنان، بيروت، دار مكتبة الهلال، ط : ق، 1986.
– أبو نواس، النّصوص المحرّمة، تحقيق جمال جمعة، لندن، دار الريّس للكتب والنّشر، ط : ق، 1994.

II المراجع :
١– المراجع :
– بحراوي (حسن)، بنية الشكل الرّوائي، لبنان، بيروت، المركز الثقافي العربيّ، ط : ق، 1990.
– باختين (ميخائيل)، شعرية دستويفسكي، ترجمة الدكتور جميل نصيف التّكريبتي، مراجعة الدكتورة حياة شرارة، بغداد، دار الشّؤون الثقافية العامّة/ المغرب، دار توبقال، 1986.
– الجرجاني (عبد القاهر)، أسرار البلاغة، تحقيق : أحمد مصطفى المراغي، مطبعة الاستقامة، 1948.
– ابن جعفر (قدامة)، نقد الشّعر، تحقيق : كمال مصطفى، مصر، 1962.
– ابن رشيق، العمدة في محاسن الشّعر وآدابه ونقده، تحقيق : محمّد محي الدّين عبد الحميد، لبنان، بيروت، دار صادر، د.ت.
– صمّود (حمّادي)، في مقروئية الشّعر الحديث، انظر : مجلّة "علامات"، العدد : 22، المجلّد : 6، ديسمبر1996.
– صدقي (عبد الرّحمان)، ألحان ألحان، مصر، ط : دار المعارف، 1975.
– الطّرابلسي (محمّد الهادي)،
– تحاليل أسلوبية، تونس، دار الجنوب للنّشر، 1992.
– خصائص الأسلوب في الشّوقيات، تونس، منشورات الجامعة التّونسيّة، ط : المطبعة الرّسمية، 1981.
– طاليس (أرسطو)، فنّ الشّعر، تحقيق : عبد الرّحمان بدوي، لبنان، بيروت، دار الثقافة، د.ت.
– العمري (محمّد)، هل يمكن أن يوجد حجاج بلاغي"مجلّة "علامات"، العدد : 22، مجلّد : 6، ديسمبر 1996.
– قاسم (سيزا)، بناء الرّواية، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، مصر الهيئة المصرية العامّة للكتاب، 1984.

– ابن المقفع (عبد الله)، كليلة ودمنة، منشورات دار مكتبة الحياة، لبنان، بيروت، 1965.
– ابن منظور، لسان العرب، لبنان، بيروت، دار صادر، د.ت.

المراجع الأجنبية :

Adam (Jean MIchel),
- Le récit, P.U.F. coll. Que sais-je? 1984..
- Article : "Description", in le Grand Atlas des littératures, France, S.A. 1990.
- Adam (J.M.) et petit Jean (A.), avec la collaboration de F. (Revaz), Le texte descriptif (poétique historique et linguistique textuelle), Paris, Nathan, 1989.
- Bal (Mieke), Narratologie (Essais sur la signatifications narrative dans quatre romans modernes), Paris Ed. Klinsieck, 1977.
- Bessonnat (Daniel), Paroles de personnages : problèmes, activités d'apprentissage, in Revue "Pratiques" n°65, Mars 1990.
- Ducrot (O.), Todorov (T.), Dictionnaire Encyclopédique des sciences du langage, Paris, Seuil, 1972.
- Genette (Gérard),
- Frontière du récit, in l'analyse structurale du récit, communication 8/1966, coll. Points, Éd. Seuil, 1981.
- Palimpsestes (La littérature au second degré), Éd. Seuil, 1982.
- Figures III, coll. Poétique, Paris, 1972.
- Hamon (Philippe),
- Qu'est ce qu'une description ? in Poétique, n° 12, 1972.
- Introduction à l'analyse du descriptif, Hachette, Paris, 1981.
- Jacques (Francis), Dialogiques : Recherches logiques sur le dialogue, Paris, P. U. F. 1979.
- Perelman (Ch.), Olbrechts - Tyteka, La nouvelle rhétorique, traité de l'argumentation, Éd. de l'Université de Bruxelles, 1988.
- Rebout (olivier), La rhétorique, Paris, P. U. F. 1985.
- Ricardou (Jean),
- Le nouveau roman, Éd. Seuil, Paris, 1973.
- Nouveaux problèmes du roman, Éd. Seuil, Paris, 1978.
- Ricœur (Paul), La métaphore vive, Éd. Seuil, Paris, 1975.
- Robbe - Grillet (Alain), Pour un nouveau roman, Gallimard. Coll. Idées, Paris,1972.
Tindal (William York), The literary symbol, Blomington : Indiana University Press, 1955.

الإضحاك والسّخرية في أدب المذكّرات من خلال مذكّرات بيرم التونسي

منصور قيسومة

إن مادة(س.خ.ر) كما تشرحها، وتحللها وتتمثل لها المعاجم العربيّة، وغير العربيّة، لمادة غنيّة ، متعدّدة المعاني، مختلفة الدّلالات والمرجعيّات والمقاصد والأهداف. فقد أكدّت المعاجم القديمة، بما في ذلك "لسان العرب" لابن منظور على الازدواجية الدّلاليّة بالنّسبة إلى الجذر اللغوي، وقد ارتبطت السّخرية بالتّسخير و "الهزء"، على أننّا نضيف إلى تلك المعاني تقليب المادّة في كلّ وجوهها وإمكاناتها، مثل " خسر" و"رسخ" و"رخس" و"خرس" علّنا نفكّر في ما يكمن من علاقات ظاهرة وأخرى خفيّة بين تلك الأفعال التي قد تبدو متباينة في الظاهر وماهي بالمتباينة، إذ تعود جلّ حالات السّخرية ومواضعاتها إلى معنى من معاني تلك الأفعال التي ستشهد دلالاتها المجازيّة والرّمزيّة تطوّرات لا تكاد تحدّ، إذ هي تختلف في جوهرها باختلاف مجالات استعمالها، وباختلاف الأساليب الفنيّة الموظّفة لها.

وبذلك تصبح "السّخرية" أداة من أدوات الخطاب الأدبي، سواء كانَ ذلك في القديم أم الحديث، وقديما استعملت السّخرية أسلوبا من أساليب المعرفة، وبالأخصّ الاستدراج إلى المعرفة، بمعنى الاستدراج إلى التذكّر.

لكن السخرية بمعنى الظاهرة، كما بمعنى الإشكال، لها علاقات شتّى بفنّ الإضحاك، على أنّه يصعب حقّا وبطرق علميّة واضحة تحديد ذلك الفنّ، فالسّخرية ترتبط بالفكاهة عموما، غير أنّها تختلف عنها في المقصد، إذ تتجاوز مجرّد الإضحاك والتّسلية إلى التّقييم والتّعبير، والتحقير، لإشباع غريزة من الغرائز، أو للإفصاح عن ميل من الميولات أو للإيحاء بمعنى من المعاني، أو بعاطفة خفيّة، أو بشعور أو مركّب دفين. وقد يجمع الموقف السّاخر بين الموقف التراجيدي والموقف الكوميدي.

فقد تهدف السخرية إلى الإضحاك، وقد يكون من مقاصد الإضحاك السّخرية، وإنهما ليشتركان، ويتعالقان في المواضع وفي جملة من الأسباب الخفيّة، التي قد تتظاهر بالبراءة وماهي بالبريئة، ولتراوحهما بين المعلن والخفيّ جملة من الأساليب التعبيرية، التي قد تقلب مواضعة الخطاب، وتؤثر تأثيرا عميقا في تغاير اللّغة. وقد تنبني السّخرية على نوع من التطابق العكسي بين المعلن والمخفي، أو بين ظاهر الخطاب وباطنه.

وهو ما يطبع المقال بخصائص المقام، أو ما يجعل الخطاب الواحد متعدّدا بتعدّد مقامه. وللضحك والسّخرية باعتبارهما من وسائل الهزل علاقات متعددة بالجدّ. فقد يمزجان بين الجدّ والهزل، وقد يكونان الأسلوب، أو الدّرب الموصل إليه، على أنّ الهزل هو خصيصة من خصائص الإنسان الأولى، أو هو مقوّم من

مقوّمات إنسانيته (1) وإنّه ليلتبس بمختلف وسائله التعبيرية، بما في ذلك الفنّ والأدب عموما.

لكن رغم العلاقات التّفاعليّة المتعدّدة بين الضحك والسّخرية، فإنّ درجتهما قد تختلف باختلاف مقام توظيفهما، وقد كان العلماء الألمان في القرن التاسع عشر يفضلون الضحك على الساتيرية، (الهجاء) لأنّه في نظرهم أرفع وأسمى. وقد تتوسل السّخرية بالهجاء وقد تمتزج بالتهكّم الذي يبني ويبيّت له للنّيل من الخصم. إلا أنّ ذلك لا يمنع من استعمال ذلك المصطلح إلى جانب مختلف المصطلحات الأدبية لاستخدامه ضمن الوسائل والأساليب الفنيّة، التي لا تقف عند مدلولاتها الأولى وإنّما تتجاوزها إلى أبعاد جمالية، قد تبدو في الظاهر مناقضة لتلك الوسائل والأساليب.

فقلّما يخلو مجال من المجالات الفنيّة والأدبيّة من الإضحاك والسّخرية، وقد ارتبط الأدب في أصله وجذوره، وفي مختلف أجناسه على تنوّعاتها وتفرّعاتها بالمزج بين الجدّ والهزل إذ المقصود من كلّ أدب، أولا وأساسا: التّسلية ثم الدروس أو العبرة، رغم ما يمكن أن يحدث بينهما من تراوح وأولوية. لكن قد لا يتبادر إلى الأذهان ما قد يشتمل عليه أدب المذكّرات من مقوّمات وخصائص ومفاهيم تتوسّل بالإضحاك والسّخرية لكي تتوصّل إلى مقاصدها التبليغية.

وقد يبدو الهزل بعيدا كل البعد عن المذكّرات الأدبيّة بل مجافيا لها لما قد توصي به من جدّ وواقعية في نقل الأحداث والأخبار أو الوقائع، سواء تلك التي تسجّلها الذّات لتشهد على نفسها أو تلك التي تسجلها لتشهد على الآخر والعصر.

فالمذكرات تحاول التأريخ، أو تسجيل فترة زمنية تحتل منزلة مرموقة في حياة الإنسان إمّا لتفرّدها بما وقع فيها، وإمّا لحميميتها بالنسبة إلى الذات الكاتبة، وإمّا لأنّ الكاتب يخاف عليها من النّسيان والإندثار والتّلاشي، ومن وطأة الزّمن، وإذّاك تصبح الكتابة مغالبة لذلك الزمن، وصراعا متواصلا ضدّ النسيان.

وقد يكون للإضحاك والسّخرية علاقة أو جملة من العلاقات بذلك الصّراع الذي قد يتخذ بعدا وجوديّا مطبوعا بنوع من المأساوية ومغالبة الفراغ والفناء. فتنقلب السّخرية إذّاك إلى شماته القدر وإلى "عبث" أو موقف عابث يتّخذه الإنسان لدرء تلك الشماته ودرء تلك السخرية. وإذاك يكتسب الإضحاك معاني متشائمة، سوداوية، تشي أولا وأساسا بما يختمر في الذات من شقاء ومعاناة ومأساة.

لكن هل تتدخّل السّخرية في تشكّل كتابة المذكّرات سواء بمعنى المقوّم، أو بمعنى الظاهرة الفنيّة؟ أم بمعنى الدافع المفسّر لموقف من المواقف يتخذه الكاتب بالنسبة إلى نفسه أو إلى عصر، للتّعبير عن عدم الرضى بالمنزلة، أو للتّعبير عما يسود ذلك العصر من انخرام وفوضى.

يرى بول فرلين أن كلمة "مذكرات" كلمة فضفاضة، إذ تتقاطع فيها أجناس أدبية مختلفة، وبالأحرى أشكال متنوّعة ومتعددة من أشكال الكتابة قد تكون محملة بما لا يحصى من المعاني والدّلالات والعواطف والإنطباعات. وبالأحرى فهي تتوسّل بوسائل فنيّة شتّى، قد تكون السّخرية من أهمّها وأوكدها، بما أنها تفسح المجال واسعا لتغاير مواقف الذّات الكاتبة من نفسها ومن الآخر، ومن الواقع ومن العصر، ولأنّها كذلك تجعل من النصّ المنجز مجرّد تعلّة، لإعادة بنائه وفق المراتب التأويليّة المتعدّدة، ولإعادة كتابته، فإذا به نصّ قد لا يستقيم إلاّ بعد الإعادة. وإنا لنذهب إلى أنّ السّخرية تكون أجدى وأعمق من المذكّرات منها في السيرة الذاتية و بعض المواقف الساخرة بينما تقصيها صميميّة الاعترافات، ويجفوها صدق تسجيل اليوميات.

وقد تطال السّخرية في مختلف معانيها التّرفيهيّة والتهكّميّة والهجائيّة، حتى اللاّذعة منها مضمون المذكّرات باعتبار المشاهد والمواقف التي تصوّرها وتعبّر عنها، كما يمكن أن تطال شكلها، أو أشكال الكتابة الفنيّة فيها. وقد تكون بمثابة التعاليق بين الشكل والمضمون. فهي ولئن كانت ترفه عن القارئ في مضامينها، فهي تشكّل استراحة فنيّة بالنسبة إلى مضمون القصّة، وإلى أشكال الكتابة التي يتوخّاها المؤلّف. وهي في الآن ذاته تباعد بين المشاغل لتضمن تنوّعها ثمّ تتيح فرصة يجدّد فيها المؤلّف تاما بتباعده عن نصّه وتنصلّه منه، ثم لإعادة التحفّز والتأهّب لتسجيل الوقائع والأحداث ثانية. وقد تغرق بعض مشاهد المذكّرات في الحميمية حتى أنها تنتهي بالتبلور الساخر، تبلورا طبيعيا.

فكأن سخرية الذات الكاتبة من نفسها تخفف عنها

وطأة الأجواء والمواقف القائمة كما تخفف عنها وطأة الكتابة في آن. وقد تنضاف إلى مختلف تلك الوظائف، وظيفة القناع الأدبي أو القناع الإيديولوجي إذا ما أراد التّمويه والمخادعة والمراوغة، لإخفاء موقف من المواقف أو للتظاهر بعكسه. لكن رغم كلّ تلك الوظائف، ورغم المنزلة التي تتبوّؤها السّخرية في المذكرات، فهي لا ترتقي إلى مستوى " المقوّم " أو الشّرط في كتابتها.

على أنّ الحرص على احترام الجدول الزمني التعاقدي خاصّة إذا كان يوما بيوم، قد يورّث عملية التدوين نوعا من الرتابة تستدعي بدورها جملة من الأساليب التي نجد ضمنها الإضحاك والسّخرية. وتكشف تلك السّخرية خاصة سخريةَ الذات الكاتبة من نفسها عن ازدواجيّة تلك الذات، التي بالإضافة إلى اضطلاعها بدور الكاتب تتقمّص دور القارئ أو المخاطب. فلنقل إذا إن الإضحاك والسّخرية يرتبطان أوّلا وأساسا بظروف الكتابة في المذكرات ثم إنهما يتبلوران في الخطاب بتغيير بعض مقاصده، أو على الأقلّ تظاهرا بتغيير تلك المقاصد، خاصّة أن المذكرات الأدبيّة تجمع بين أجناس فنيّة شتّى تتصل بسيرة كاتبها من جهة، وتطرح جملة من القضايا والمحاور قصد التأمّل والتّفكير والإعتبار من جهة ثانية، دون التخلّي عن هاجس البرهنة على المقدرة الأدبيّة، وهاجس التبرير والدفاع عن النّفس أقصد تخطّي أو تصحيح ما راج حول الذات الكاتبة، كما أن خروج المذكّرات عن الكتابة الأجناسية الأنموذجيّة، إذ لا تستند تلك الكتابة إلى خطّة واضحة مسبّقة، يفسح المجال لصاحبها لاسترفاد الأساليب الأدبية والفنية التي توافق مشغله، وموقفه، وموضوع كتابته.

وقد يدلّ الإضحاك والسّخرية على جرأة خاصّة في الكتابة، وعلى حبكة وتمرّس بها، وعلى دهاء في التفكير والتعبير، وفي اتّخاذ الحيلة الإبداعية لتبليغ الفكرة والإقناع بها. وهي في واقع الأمر ترتبط بمنزلة الفرد وبعمق إحساسه بقضايا مجتمعه أو بانحطاط الذات الإنسانيّة، وبمعاناتها.

وقد ترتبط السّخرية بنوع من القلق المضموني والفنّي في المذكّرات لتدل على "حيرة" في انتقاء الأحداث التي منها تتكوّن محطّات تلك المذكرات وحلقاتها، وفي مسايرة شكل من الأشكال الفنيّة المتّبعة. وقد تكون بذلك من الدوافع الظاهرة أو الخفيّة وقد تستند إلى خلفيّات شتّى كالخلفيّة الإجتماعية أو السياسيّة أو الفكريّة، أو الثقافيّة. وهي إذا ما ربطناها بالبنية السّردية في "المذكرات"، ارتبطت بالراوي وبمختلف نواياه ومقاصده، وبالمرويّ له، وبإثارته وتحريضه، وبتوجيه تأويله وجهة خاصّة، وبنية الزمن السّردي لكسره والتصرّف فيه تصرّفا فنيّا، وبالشخصيات، وبتنويع طرق رسمها والتفنّن في مواضعات حضورها، وبإثراء الأساليب السّرديّة.

وإنه لمن اللاّفت الإنتباه أن تختزل السخرية كل تلك القضايا والإشكالات في كتابة المذكّرات، كما في مذكّرات محمود بيرم التونسي: " مذكّرات المنفى" و" مذكّرات مرسيليا" و" مذكّرات باريس".

أمّا مذكّرات المنفى فتبدأ بنوع من السخرية الذكيّة، التي توحي بمواضعة تلك المذكّرات، بالظروف الحافة بكتابتها، وهيَ الظّروف السياسية التي أدت إلى نفي صاحبها من مصر في أوت 1919.

يقول بيرم في افتتاحية نصّه : " وجدت تذكرة السفر التي صرفها لي قنصل فرنسا في الإسكندرية من تذاكر الدرجة الرابعة التي تتكرم بها الحكومات للمسافرين على حسابها(ص 9) وفي ذلك القول سخرية من الحكومة الإنقليزية التي كانت تستعمر مصر في تلك الفترة، ولكن وفي الآن ذاته سخرية من الحكومة الفرنسية في تلك الفترة. وهي التي كانت قد تدخلّت لحمايته، على أنّها لم تتكرّم عليه الا بالدّرجة الرابعة. وتتأكّد الظاهرة وتتعمّق لدى بيرم بالمزج في نصّه بين الفصحى والعامية، وكأن المقوّم الأول للسّخرية لا بدّ من أن يكون متضمنا لروح الشعوب ودالا عليها. وهو يمزج في ذلك بين السّخرية المصرية، والسّورية اللّبنانية، والسّخرية التونسية. وهو لعمري بذلك المزج يعبّر عن خاصيّة في الكتابة، قلّما نجد لها مثيلا في الأدب العربي الحديث.

على أن الموقف السّاخر لديه، إنّما يزيد في حدّته وتوتره بمحاولة النّفاذ إلى الواقع الذي قد يكون أغرب في تناقضاته من الخيال الأدبي.

بل قد تعبّر السّخرية في اقتضاب وكثافة عن قضيّة من القضايا الأساسية والخطيرة في المجتمع كقضيّة حريّة المرأة دون أن يسقط الكاتب في الوعظ والوعظية، أو في الخطاب البياني، أو في العبر المألوفة التي نشهدها في الخطاب الإصلاحي. والسّحرية بذلك تفتح آفاقا رحبة

للتأويل والتأمل في تلك القضايا وفي مختلف روافدها. يقول: لاحظت أنّ بين المهاجرين عدّة فتيات تقطع كل منهنّ هذه السفرة الطويلة بمفردها. فسألت إحداهنّ، أو أجملهنّ: كيف لا تخشى السفر وحدها، فأجابتني:

- "الناس مابياكلو الناس. وهو زعم كاذب".

وبذلك يفتتح الخطاب على أكثر من قراءة وموقف، كلّ قراءة إنّما تعمّق النصّ وتثريه، وتجعل القارئ يستخلص العبرة من ذاته، ولا من ذات الكاتب.

ولقد ربط محمود بيرم التونسي السّخرية في مذكراته بعدّة قضايا إنسانية ترتبط بعصره وتؤرخ لبعض أحداثه الكبرى، مثل هجرة الشّوام التي كانت لدوافع سياسيّة مثل التّتبّعات لأسباب دينية، ولدوافع اقتصاديّة وماليّة بمعنى البحث عن الرّزق. وهو لم يقف عند إثارة مسألة الهجرة، وإنّما تعدّاها إلى تحليل وضعيّة المهاجر، بالتطرّق إلى مسائل خطيرة لا تزال منذ تلك الفترة تطرح إلى اليوم مثل مسألة الغربة والعزلة، ومسألة بحث المهاجر عن العمل، واحتقار الأجنبي، والكره الذي يضمره أهل البلد للأجنبي.

ويحاول بيرم التونسي في " مذكّراته " أن يراوح بين مقصديّة السّخرية ومشهديتها، وهو في الواقع يسخّر السّخرية المشهدية للسّخرية المقصدية، وهو يعتمد في تلك السّخرية المشهديّة رؤية ثاقبة تستغلّ المشهد ووصفه لتجاوز مختلف غايات الوصف إلى توظيفها توظيفا منضحكا تضمنه الفطنة والذكاء والحذق في الكتابة. يقول في نص "20 أوت" من مذكرات المنفى. "والساعة أخبرني "جورج" أن أحد البحّارة الصينيين أعجبته أمّ نصر زوجة ا لرئيس فنزل إليها في نحو الساعة العاشرة صباحا إلى العنبر الأسفل حيث تقيم مع والدته في حراسة الأمتعة ومعه دجاجة ناضجة يخفيها تحت فوطته، فقدّمها إليها وهو يفأ فئ بكلمات غير مفهومة، فلم ترفض أمّ نصر هديّة البحّار! واقترح جورج أن نتسلّى هذه الليلة بمراقبة الصيني ومعرفة ما عسى أن يفعله بعد تقديم الدّجاجة"(3).

ويهتم بيرم التونسي بإخراج المشاهد السّاخرة إخراجا مسرحيا، يدلّ أولا على إلمام بالعديد من الخصوصيات المسرحية، وهو الذي عرف بالإضافة إلى شهرته الفائقة في الزجل، بميوله إلى المسرح، وهو الذي كتب في مجالات مختلفة ومتعددة مثل المذكرات والشعر، والمسرح، والمقامة، والنقد، وبالأخصّ الصحافة، وقد اشتهر فيها بالجرأة وبدقّة الملاحظة. بل إن المشهد الأدبيّ لديه كثيرا ما يفصح عن خصائصه المسرحيّة السّاخرة، والضّاحكة. وتتساوق تلك المشاهد في مذكّراته تساوقا لافتا ومغريا.

وإنّا لا نكتفي من تلك المشاهد، بمشهد أم نصر وهي تتهيأ للموعد الذي كنّا قد أشرنا إليه." كانت أمّ نصر قد اندست تحت الغطاء الخفيف مولية ظهرها بتفاصيله للنّاظرين، فرفع أبو نصر بقيّة الغطاء، وامتدّ خلفها وهو موقن بأن الركاب عملوا بنصيحته، وكنت أنا وجورج قريبين من هذا المشهد وكلانا متسلق على ظهره فوق مصطبة أعلى من فراش أم نصر. وقد غمرتني نوبة من الضحك، وأنا أشاهد الركاب الذين اتجهت أنظارهم جميعا للفراش الأنيق، وكيف يحاول كلّ منهم إخفاء اهتمامه بما يجري، ورفع أبو نصر رأسه عندما توالت ضحكاتنا المكتومة أنا وجورج. فلما تقابل نظري بنظره كادت أحشائي تتمزّق من الضحك فاستلقيت على وجهي لأظهر مظهر الذي أخذه القيء وأغمضت عيني نهائيا"(4). كما استخدم بيرم التونسي السّخرية في مقارنته بين الشرق والغرب، أو في نقده للشرق من خلال نقده للغرب، أو العكس بالعكس، أولا لأنّ تلك الطريقة تجنّبه التكرار كما تجنّبه المواقف العاديّة والمعتادة التي ألفناها في تلك المقارنة. وإنّه ليلحّ في مقارنته على بعض الشعارات وبعض الرموز التي تختزل الفكرة أو القضيّة المطروحة، كما تختزل موقف الإنسان في الشرق وفي الغرب. وهو يدحض في تلك المقارنة العديد من الأفكار المسبقة والمغلوطة التي يحملها الشرقي عن الغرب كأن يتخيّل الشرقي أن مثله العليا هي مثل كونية ثابتة، أو كأن يتخيّل أن المرأة الغربية هي امرأة ارستقراطية ذات صورة متخفيّة. يقول:"المرأة الطويلة البيضاء الممتلئة الجسم الثقيلة الرّدف كانت المثل الأعلى للجمال عند الشرقيين، وأحسب أنّ هذا الاختيار سيبقى على مرّ الدّهور. فالاحياء الواقعة في قسم الميناء أحياء قديمة ذات شوارع مرتفعة ومنخفضة وميادين مشوّهة بمبانيها وأهلها الفقراء في أولائك الفقراء مئات من البائعات من سمّاكة وبقّالة وفاكهانيّة وخضرية تكفي الواحدة منهنّ لشدّتهم ذلك العمدة الشرقي الذي يقيس الردف بالمتر والوجه بالشبر"(5).

وتبلغ السّخرية من عقلية الشرقي لدى بيرم حدّ "الإشفاق" عليه من وهمه وتوهّماته، وتخلّف معاييره ومقاييسه المحكومة بموروث بال قد تجاوزته الأحداث والتغيّرات، كما تجاوزه العصر. فالشرقيّ يشفق على النّسوة الفرنسيّات من تصرّف القدر الذي يرمي بهنّ في الأسواق القذرة، متهما أهل مرسيليا بالجفاء وقلّة الذوق لأنهم لم يعرفوا لهن قدرا" (6) على أن السّخرية هنا تفيد أن ذلك الشرقي هو أولى بالشفقة لضيق تصوّراته وانغلاق فكره. وبذلك تقلب السّخرية الأدوار والوظائف في الكتابة، وفي الآن ذاته يجنّب الكاتب الاضطلاع بأدوار نقديّة تقليديّة.

ثم إن السّخرية لدى بيرم تخفّف من حدّة التوتر بقلب الموقف الجدي والدرامي إلى موقف هزلي، وبالربط بين المتناقضات على مستوى المرجعية، كأن يقسم الفتى الشامي المتغرّب "برأس الإله وشارب الإله، ليذهبنّ إلى بيروت لقتل الجنرال غورو المستعمر.



الإحالات :

(1) انظر نعمان محمد أمين طه، السّخرية في الأدب العربي حتى نهاية القرن الرابع الهجري، ط.أ، القاهرة، 1978، ص 10.

(2) م.س.ص.ن.

(3) التونسي : مذكّرات المنفى، ص.17.

(4) مذكّرات المنفى ص 18.

(5) المصدر السابق، ص23.

(6) المصدر السابق، ص 23.

جماهيرية نزار: ما الشعر؟

(مساءلة نقدية)

رمضان فتحي الشابي

لعل السؤال الذي يظل أكثر إحراجا بل ربما الأكثر إزعاجا بالنسبة الى العرب اليوم، شعراء كانوا أو نقادا أو منظرين، هو سؤال ما الشعر؟ ذلك أننا لا نكاد نظفر برؤية متماسكة تفضي إلى وضع حد جامع مانع لمفهوم الشعر تنقضي بمقتضاه فوضى الآراء حول قضية الحداثة الشعرية تصورات وإنجازات، بشكل يجعل النقد علما دقيقا موضوعيا أو على الأقل يقرب من الموضوعية على غرار العلوم الإنسانية الأخرى، ونحن لا يمكن أن نفهم هذه الفوضى ما لم نعد إلى بدايات النقد العربي نسائل النصوص ونحاول إدراك المفاهيم

والتطورات التي أدت إلى تباين وجهات النظر وتحكمت في مسار الشعر ونقده. ولسنا نزعم أن ما نقدمه من خلال هذه الصفحات نظرة نهائية في المسألة وإنما هو محاولة في التساؤل حول القضية وله من له شغف بالأدب وعشق خاص للشعر.

إن اختلاف الأوائل في عدد المعلقات مثلا أو في ترتيبها(1) أو في انتقاء النصوص بين" الأصمعيات" و" المفضلات" أو في تنزيل الشعراء في كتب الطبقات بين طبقات ابن سلام وطبقات ابن قتيبة(2) هو دليل قديم على عدم وجود مفهوم موحد للشعر بل على عدم وجود مقياس موحد يمكن من رفع الإختلاف في الأحكام التي سلطت على النصوص. وسيتضح هذا الإختلاف شيئا فشيئا عندما ينشأ نهج جديد في تناول الشعر بالدراسة تمثل أساسا في المقارنة بين إنتاج شعري وإنتاج آخر على نحو ما فعل الآمدي في موازنته بين البحتري وأبي تمام.

وإذا ما دققنا النظر في موطن الخلاف فإننا نجده يكمن في ثنائية تظل تحاصر الناقد والشاعر على السواء وهي ثنائية الإتباع والإبداع (3) التي مثلت جوهر السؤال: هل إن الشعر اتباع لسنة وتقيد بشرائط تقوم عليها العملية الشعرية؟ أم انه خروج وتحلل من كل قيد من شأنه أن يكبّل الذات المنتجة للقول الشعري؟ فأصل القضية في " الموازنة" – وإن كان صاحبها لا يصرح به بل يعمد إلى إخفائه– هو المفاضلة بين البحتري وأبي تمام باعتبار أن الأول " ما فارق عمود الشعر" وأن الثاني أحدث ثورة في مستوى الصورة الشعرية بعدم التزامه الإفهام وتخليه عن مبدأ " صحة المعنى وشرفه" فدخل في المحال حتى قيل إنه يميل إلى الصناعة الشعرية المتكلفة. وإن كل تكلف لدى القدامى إنما هو هدم لمبدأ أصيل ألا وهو مبدأ الصدق (4). وليس المقصود بالصدق هنا الصدق الأخلاقي وإنما هو الصدق التعبيري أو التخييلي عند محاولة رسم صورة ما أو توظيف معنى ما في سياق شعري ما. أي في القدرة على مطابقة تلك الصورة أو ذلك المعنى القصد

مطابقة صحيحة لا يختل منطق تركيبها عند محاكمتها بالقياس إلى الواقع الموضوعي الذي يعيش فيه الشاعر والمتلقي على السواء. والخروج عن هذا المبدإ يعتبر دخولا في المحال وهو المعنى الناتج عن الصورة الشعرية المصنوعة بشكل يكون فيه فاقد الأهمية لدى الجمهور بعيدا عن واقعه لا يثيره ولا يفعل فيه. وهو أمر حمل النقاد على تتبع سقطات أبي تمام ومن سايره في ذلك وللسبب نفسه نجد الآمدي في "الموازنة" ينتصر ولو بشكل خفي للبحتري الذي كان يقول الشعر على السجية وعلى الطبع مثلما درج الأوائل على نظم الشعر.

وحينئذ فإن المقابلة بين القديم والجديد هي مقابلة بين أصيل ومحدث أو صادق /كاذب أو مطبوع/ مصنوع. ونحن نعثر على أصول هذه الثنائية في كثير من التعليقات على الأشعار لدى الجاهليين. فلقد مر المسيب ابن علس بمجلس بني قيس فاستنشدوه فأنشدهم :

"ألا أنعم صباحا أيها الربع واسلم
نحييك عن شحط و إن لم تكلم"

فلما بلغ قوله :

" وقد أتناسى الهم عند احتضاره
بناج عليه الصيعرية مكدم"

رد عليه طرفه بقوله : " استنوق الجمل "(5) أي صار ناقة لأن الصيعرية صفة لا تكون في عنق البعير. فهذا قول غير صادق، لأنه غير مألوف لا يحكي الصورة التي ألفها العربي في حياته. فالمتقبل لا يجد المعنى الذي يشد سمعه وقلبه فلا يشعره بمعاناته في الواقع الذي يعيش فيه أو كما يتوقع أن تكون عليه صورة الواقع. ولهذا يمكن أن نقول إن مصطلح "الطبع" نتيجة معقولة لمثل هذا التفكير الذي سيظل فاعلا في أذهان النقاد والشعراء اللاحقين فما قولهم عن جرير والفرزدق " هذا ينحت من صخر وذاك يغرف من بحر " إلا تصديقا للفكرة نفسها التي ستظهر آثارها عقب ظهور كتاب قدامة " نقد الشعر " حينما حاول السيوطي أن يقابل مقاييس قدامة النظرية في صناعة الشعر بالرفض وذلك في كتابه " صون المنطق والكلام من علم المنطق والكلام". ونفس الكلام ينطبق على ضياء الدين بن الأثير عندما نظر لإقامة بيان عربي يبتعد عن آثار العقل والمنطق والصناعة(6). بيد أنه بتقدم الزمن أصبح مفهوم "الصنع" مفهوما ذا صفة إيجابية لأنه صار يدل على معنى الحذق والقدرة على تجويد العبارة فالذي يجعل الشاعر شاعرا، إنما هو النص الشعري وحده. ولهذا سيصرف النقاد نظرهم إلى استنباط معايير استنادا إليها يحكم للشاعر أو عليه. لقد أصبح الشاعر مطالبا بإعمال الروية في إنتاج القول إذ عليه أن يثقفه ويهذبه (7) وفق شرائط ستتطور مع النقد إلى أن تكتمل الرؤية فيذهب العلماء شأوا بعيدا في التنظير انطلاقا من ثقافاتهم وانتماءاتهم الإجتماعية والإيديولوجية. فلم يقصروا النظرفي النصوص بالاتكاء على مقياس الطبع فحسب وإنما بحثوا في مدى إتقان صناعة النص باعتباره رسالة من باث إلى متقبل. وحينئذ يجوز لنا أن نقول إن النظر في الشعر لم يعد يعتمد على ما هو طبيعي انطباعي وإنما صار ينطلق مما هو ثقافي اجتماعي أو مما هو وليد المجتمع باعتبار أن الثقافة هي الأخرى وليدة المجتمع. والنص إذن هو الصورة المجسمة ضيقا واتساعا لمختلف أنماط العلاقات الإجتماعية والفكرية والقيمية.

يفضي بنا كل هذا إلى أن شعرية النص قد كانت جدلا أو تأرجحا بين مفهومي الطبع والصنع أي بين الذات التي تتملص من القيود والمعايير نحو الحرية الإبداعية، والثقافة التي تملي على الذات أن تتبع ما اتفق عليه من سنن في التواصل بين الشاعر وجمهوره، فبتطور أساليب صناعة النص صار الشاعر يبتعد إن قليلا وإن كثيرا عن معاناته الداخلية وعما يعيشه مع الجماعة خاصة عندما توسع المجتمع الإسلامي وانتشرت أشكال التمدن فيه بما تطلبته من بنى لا غنى لأي مجتمع عنها كالسلطة والدين واللغة. وبات الشاعر بذلك ملتزما أكثر باحترام تلك البنى التي تؤسس ثقافة عصره. ولعل هذا ما يفسر تأنق الشعراء في العبارة خاصة أن النص قد أصبح خاضعا للدين وللبلاط ولو نسبيا. وقد تجسد ذلك الخضوع في المدحة أساسا التي أكدت حصر الإبداع في إطار سنن معلومة. وإذا كانت ذات الشاعر حاضرة في النص الشعري في بداية عهد المدحة فإنها بدأت تتراجع أمام الآخر (الممدوح/القيم الجماعية) تراجعا واضحا عندما يتمحض المدح للتكسب والإرتزاق. ذلك أن السلطة المجتمعية قد تحولت إلى سلطة فنية. شعرية كرست طريقة الإتباع الذي أصبح في عصور الإنحطاط تقليدا جافا نظرا إلى طغيان القوالب الفنية على الطاقة الشعورية التي تمتلكها الذات مما أدى إلى تدهور

القصيدة بتكرار نفس المعاني وعدم ابتكار الجديد منها. وهو من الأسباب المؤدية إلى جمود البلاغة التي تحجرت بتحجر الشعر باعتبارها قد نشأت في أحضانه وازدهرت بازدهاره(8) وفي هذا الطور من تاريخ الشعر العربي الذي كانت فيه الغلبة للصنع (المجتمع) أمام الطبع (الذات)(*) جاء رد فعل الرومنطيقيين حديثا ليهجنوا التراث الشعري وخاصة المدحي فبينوا ضيق أفق الإبداعية فيه وألحوا على وجوب تجاوز ما خلفه من جمود وتكرار (هو بالضبط ما سماه مخائيل نعيمة " نقيق الضفادع في "الغربال") إلى فتح سبل جديدة في إنتاج القول الشعري يسمح فيها للذات بالإبتكار والتخييل والإنعتاق من الجاهز والمألوف.

وفي هذا السياق تأتي محاضرة الشابي " الخيال الشعري عند العرب" التي أبرز فيها ثورته على التقاليد الراسخة في الكتابة والتخييل فوضع الشعر العربي في حال تنافر بين وجهي الثنائية التي تحدثنا عنها في البداية فعبر عنها هو بثنائية الخيال الصناعي والخيال الشعري ودعا إلى وجوب الإنتقال من الوجه الأول للثنائية إلى وجهها الثاني أي الإبداعي. وهي دعوة ستتفق مع تطلعات رواد الحداثة بعده حتى تصير سؤالا مهووسا بفكرة الخروج عن السائد والمعروف من الصور البلاغية والمعاني الشعرية و إيمانا بمقولة إن الإبداع إنما يكون اكتشافا مستمرا للمجهول من المعاني وإن الشعر لا يكون تعبيرا عما هو أخلاقي مجتمعي بقدر ماهو تجربة ذاتية ورحلة في أغوار الباطن وفي عالم الأحاسيس والإنفعالات الغامضة والمتحجبة التي لا يقدر على النفاذ إليها إلا الشاعر نفسه. وتبدو القصيدة في هذا التيار ميدان اكتشاف لإمكانات مفتوحة الحدود للقراءات المتعددة (9) وغير المنتهية والقارئ/الشاعر هو وحده الكفيل بفتحها بما يملكه من قدرة على التخييل ومن طاقة هائلة من العواطف تمكن من خلق معان بكرة، هي معاني الذات في علاقتها بذاتها وبوجودها وبالكون عامة وهكذا صارت العملية الشعرية ضربا من التساؤل المستمر حول الممكن بكلمات كفت عن أن تكون مجرد وعاء أو قالب لمعان جاهزة معروفة.

ولقد أفضى هذا المفهوم الجديد الداعي إلي الإبداع والتحديث و" المغامرة" كما يقول أدونيس إلى انتقال القصيدة من مدار الرؤية إلى فلك "الرؤيا" التي تلتبس فيها شخصية الشاعر بشخصية الصوفي أو السريالي رغم تناقض هاتين الشخصيتين في الخلفيات وفي المنطلقات الفكرية التي تحكمها.

لقد أصبح النص نوعا من البحث عن المعنى في رحاب الميتافيزيقا وأضحى الشاعر يكتسي بعباءة الفيلسوف المتأمل في خفايا الوجود ولعل المفارقة بين الشاعر وجمهوره قد وقعت في هذا المستوى من التحولات.

ولم يعد يجرؤ على اقتحام نصوص الحداثة سوى بعض الخاصة أو خاصة الخاصة من المثقفين حتى لكأن العمل الشعري قد انتهى رافضا المتقبل العام لما يشتمل عليه من كثافة المعاني التي تسنح بتعدد القراءات حتى أنك قد تجد للنص الواحد تآويل كثيرة قد تكون أحيانا مختلفة إلى حد التناقض. ذلك أن صيغ "التسآل" التي انتهت إليها الكتابة قد أسست لمقولة "التدلال" في مستوى القراءة والتقبل عامة. وهكذا صارت الثورة على كل ماهو قديم في المعنى ثورة على شكل التعبير الذي حدده السلف فأصبحنا نتحدث عن القصيدة النثرية والقصيدة المسرحية... وما يتبع ذلك من تقنيات مختلفة كاستعمال الأسطورة والرمز ولعبة المرايا والأشكال الهندسية... إلخ، حتى لكأن النص الشعري صار ينفلت من كل تحديد وتعريف شكلي ومضموني خاصة أنه لم يعد هناك اعتبار لثنائية شكل / مضمون بعد الثورة الفكرية والمنهجية التي أحدثتها اللسانيات.

لقد صار الشعر مفهوما لا مفهوم له.

إن كل ما سبق يجرنا إلى طرح الأسئلة التالية:

ماهو الفرق بين الشعر وبقية الأجناس الأدبية الأخرى؟

ما الفرق بين الأدب والفلسفة؟

ماهي علاقة الشاعر بالجمهور؟

هل يمكن أن نؤسس لشعر دون جمهور؟

هل الشعر انعكاف على الذات وغوص في بواطنها فحسب؟

هل يمكن أن ننسى أن الشعر ضرب من الكلام بين باث ومتقبل؟

إن الإجابة بالنسبة إليّ عن هذه الأسئلة صعبة، وخطيرة كذلك، وهي تحتاج إلى تبصر كبير وإلي إعادة قراءة المنجزات الشعرية المعاصرة في ضوء الرؤى التي وجهت الشعر الوجهة التي بينا، ثم البحث في مدى نجاح تلك المنجزات في تحقيق متصورات أصحابها.

ههنا تحديدا تستوقفنا تجربة نزار قباني الذي تمكن في مرحلة يلح فيها المثقفون على مساءلة الحداثة، إما رغبة وإما رهبة، من النفاذ إلى ذهن الجمهور من بين كثير من الشعراء الذين تعايشوا معه من قريب أو من بعيد. صحيح أننا اليوم ونحن نتحدث عن الحداثة الشعرية لا يمكن أن ننسى مثلا نازك الملائكة، البياتي، السياب، أدونيس، أحمد عبد المعطي حجازي... إلخ. وهي أسماء فرضت نفسها على الساحة الأدبية، لكن- فيما بدا لي- أن نزار قباني يظل صاحب المرتبة الأولى من حيث علاقة الشاعر بجمهوره. فأنت بإمكانك أن تجد " نزار " حاضرا حتى لدى أشخاص عاديين لا يملكون ثقافة أدبية متميّزة وتراهم يتفاعلون مع قصائده ويحللونها تحليلا فنيا فيه من الجمال ما يأخذك ويدهشك. وربما أرجع بعضهم هذه الجماهيرية إلى أمور يعتبرها الأسباب الأساسية في ذلك وهي في الحقيقة عارضة، كبساطة لغته واهتمامه بمواضيع تجلب الشباب كالحب والجنس والسياسة أو كانتشار بعض قصائده التي أداها بعض المغنين. ولكنني لا أظن ذلك تفسيرا كافيا لأنه يبقى تفسيرا من خارج النصوص لا من داخلها.

لقد اختار نزار قباني أن يكتب قصة شعره بنفسه فقال " أريد أن أرسم وجهي بيدي، إذ لا أحد يستطيع أن يرسم وجهي أحسن مني (...) قبل أن يقصني النقاد ويفصلوني على هواهم، قبل أن يخترعوني من جديد"(10) لكن هذا لا يمنع من محاولة قراءة أكاديمية شاملة مدققة لأشعاره استنادا إلي ما كتبه هو نفسه حول سيرته الشعرية والذاتية حتى يتمكن النقد من تنزيل تجربته الإبداعية منزلتها الصحيحة.

بيد أن السؤال الذي لا مفر من طرحه هنا هو هل يمكن أن ندرك أسباب ذيوع نزار قباني بقطع النظر عن نظرية الشعر العربي التي تكونت عبر التاريخ؟

لقد قامت الباحثة آسية الزاهي ببحث حول نزار قباني عنوانه " نظرية الشعر عند نزار قباني" من خلال كتابيه : "الشعر قنديل أخضر" و" قصتي مع الشعر". وإذا كان عملها على درجة من العمق في التحليل والفهم فهو فيما أظن لا يمدنا بالأصول المبدئية التي تقوم عليها نظرية نزار قباني في الشعر ولا يحدد الخلفية التي حكمت موقف هذا الشاعر تجاه الحداثة الشعرية أو تجاه القديم . ولعل ذلك يعود إلى أن الباحثة لم تخطط لبلوغ تحديد دقيق للمفهوم في ظلّ نظريّة العمود أو مقارنته بهذه النظرية. وربما يعود أيضا إلى عدم توفر جهاز الدراسة لديها على المصطلح النقدي اللازم لذلك.

إن المتأمل في كتاب قصتي مع الشعر" يمكن أن يفوز بإضاءات خمس تفسر لنا جماهيرية نزار قباني وربما تشكل نظرية الإبداعية.

1- الإضاءة الأولى :" أن يكون الإنسان شاعرا في الوطن العربي ليس معجزة بل المعجزة أن لا يكون"(11).

2- الإضاءة الثانية :"الشعر رقص باللغة" (12)/

3- الإضاءة الثالثة :" الشعر حصان جميل الصهيل، كل واحد يركبه على طريقته الخاصة. طريقتي أنا(...) هي أن لا أذل الحصان ولا أكرهه على المسير في الوعر، والوحل والعتمة، ركوب الخيل أخلاق"(13).

4- الإضاءة الرابعة :" من رحم الصبر يخرج الأدب، من رحم الشغل والمعاناة والفجيعة"(14).

5- الإضاءة الخامسة :" الكتابة إحداث خلخلة في نظام الأشياء"(15).

تكرس الإضاءة الأولى مفهوم السجية والطبيعة الذي تبلور عند الأوائل في مفهوم "الطبع".

أما الثانية ففيها اعتبار لمفهوم يؤكد أن الشعر فن لغوي يشترط المهارة والحذق لأن الرقص يقتضي الحركة المنظمة والمهذبة وهذا يعود بنا إلى مفهوم الصنع بماهو تثقيف للقول، وحسن انتقاء وتصرف في الكلام.

وأما الثالثة فهي تفسر أن الشعر ليس مجالا للتصنع والتكلف والتفلسف والغموض وإنما هو رسالة لغوية واضحة.

وأما الرابعة فهي تؤيد مفهوم الصدق الذي أثبته القدامى وتمسكوا به فالشعر لا يمكن أن يخلق من الفراغ أو من خارج الذات التي تعيش في محيط اجتماعي ما. ولهذا لا نعجب أن يختلط صوت نزار قباني الشاعر بصوت المجتمع في أدق تفاصيله بما فيها من حب وغضب وأحلام وآمال وآلام. فكتب عن المرأة وعن الوطن باحتراق وجداني خلاق ووضع إصبعه برشاقة الشاعر على مواطن الألم في مجتمعنا العربي وجعل منها مواطن شعرية جميلة مثيرة في كثير من الأحيان.

ويبدو لي أن هذه الإضاءات الخمس- التي يمكن أن نعتبرها شرائط الكتابة عند نزار- هي التي تفسر سر نفاذه

إلى الجمهور بلا وسائط ولا عناء. وهي شرائط لا بد من توفرها جميعا حتى يكتمل النص الشعري من ناحية البناء والمحتوى. ويمكن أن نعتبر تلك النصوص التي لم يكن فيها نزار قباني وفيا تمام الوفاء لما أسس له نظريا نصوصا بمثابة الصدى للنصوص النماذج أو هي مظاهر تخل عن النموذج في شرط من الشروط.

وإذا حاولنا اختزال هذه الشرائط فإننا نجدها تجمع بين مبادئ ثلاثة،

1– الشعر تجربة وجدانية خاصة تنطلق من آلام الشاعر ومعاناته في الحياة. وهذا يخص الجانب المضموني (الإضاءة الأولى والرابعة).

2– الشعر صياغة لغوية أو رسالة مخصوصة تنبني على الإفهام والإتقان وهذا الجانب الصناعي للقصيدة (الإضاءة الثانية والثالثة).

3– الشعر ثورة إبداعية ورؤية خلاقة وهو مبدأ يؤيد أن الشعر لا يكون إلا مغامرة خلق حالمة، ولكنها مغامرة في اللغة وباللغة بشكل يجعل الكلمة الشعرية كلمة غير عادية.

فالشاعر يشحن لغته بطاقة شعورية محملة بمعاناة حقيقية وليست مواضيع الحب والجنس والمرأة والوطن والسلطة والقصيدة إلا صورة من تلك المعاناة الفكرية والوجدانية التي عاشها نزار بإحساس عميق فأخرج تلك المواضيع من دائرة المحرج والمحظور إلى سبيل الجميل المرغوب فيه. فالحب مثلا عندما يكون موضوعا شعريا لدى نزار فيعالجه طبق المبادئ المذكورة حتما سيكون له وقع ثابت في نفس المتقبل. وهكذا لا يبقى تجربة شعرية ذاتية متقوقعة على ذاتها لأن اللغة التي تبقى على جانب الإفهام تسمح بالتواصل بين الشاعر والناس دون أن يقع الكلام في الإسفاف أو الابتذال الذي يناقض مبدأي الثورية والإبداعية. إننا نجد القصيدة عند نزار ترتقي بالموضوع من البساطة في العبارة إلى أرقى درجات العظمة في المعنى. والكتابة لدى شاعرنا إذن ترتقي بالمتقبل من العادي والمألوف إلى الشعري المتوتر والمحير ويمكن أن نضرب مثالا من خلال قوله :

" عيناك كنهري أحزان
نهري موسيقى حملاني
لوراء ...وراء الأزمان
نهري موسيقى قد ضاعا
سيدتي ثم أضاعاني" (16)

تبدو الكلمات في هذا المقطع الشعري بسيطة ومفهومة تسمو سموا بذلك المفهوم عبر نظم الكلام وتصريفه بشكل يجعله موحيا وخلاقا فيفتح دربا في التخييل لدى القارئ يتمثل في الإنتقال من العيني المشاهد (عيناك) إلى المطلق المجرد (وراء الأزمان) فإذا بالأعين تلتبس بزمن متخيل هو في الحقيقة الزمن الشعري فتصير أعين المرأة صورة مدهشة بالنسبة إلى الجمهور وتصير المرأة المعشوقة كائنا شعريا بل إنها تصبح أحيانا أخرى القصيدة عينها. وهو ما يدفع بالمتقبل إلى التخييل والمغامرة في فضاء أرحب هو فضاء المعنى الشعري الجمالي.

وإذن فالمعنى البسيط يمكن أن ينتج معنى آخر بل معاني متعددة فلكأن الشعر عملية صعود نحو المتخيل في منطق تدرجي وليس في قفز أو في إلغاز وهو ما يمكن أن ينطبق أيضا على قوله :

"يدك التي حطت على كتفي
كحمامة ... نزلت لكي تشرب
عندي تساوي ألف مملكة
يا ليتها تبقى ولا تذهب
الشمس نائمة على كتفي
قبلتها ألفا ... ولم أتعب
نهر حريري... ومروحة
صينية... وقصيدة تكتب" (17)

فنحن نرى في هذا النص كيف أن الكلام يرتقي اعتمادا على المنطق الذي ذكرنا أي من البسيط (يدك) إلى المجرد (قصيدة تكتب) دون غموض أو اتكاء على رموز أو أساطير... فعلى هذا النحو تتأسس العمليةالشعرية عند نزار استنادا إلى مبدأين أساسين أما الأول فهو مبدأ التواصل مع الجمهور وهو أصيل في النقد العربي أسس له القدامى بلاغيا في صحة المعنى وشرفه. وأما الثاني فهو مبدأ الإبداع والخلق الذي يسمو بالقصيدة ويصنع حداثة المعنى دونما فلسفة أو تعمية.

إن جماهيرية نزار تضع تجارب الشعراء الذين لاذوا بالغموض والتفلسف المفتعل موضع السؤال التالي: أين موقعهم من الجمهور؟ بل أين موقعهم من الشعر ؟ ذلك أننا نلاحظ اليوم أنه بدعوى أن الشعر خلق على غير منوال ورحلة في المجهول قد صارت الكتابة نوعا من الأحاجي أو

الألغاز التي نفرت المتقبل إذ أنك يمكن أن تقرأ النص مرات متتالية ولكنك لا تفوز بمعنى ولا تظفر بنتيجة وحتى إذا ما أغرتك فكرة فيه في موضع ما فإنك سرعان ما تصدم بفكرة أخرى مناقضة لها أو لا صلة لها البتة بما سبق. وقد تتراكم الأفكار في النص فتتردد معها الكلمات ترديدا مملا يفضح عدم أهلية صاحب النص للكتابة الشعرية.

ولعل المبرر الذي يشترك في تكراره جل أصحاب هذه التجارب هو أن النص الحداثي هو ذلك النص الذي يقبل قراءات متعددة ويبعث على الحيرة والإرباك، وأنه أيضا ذلك النص الذي يخترعه صاحبه في لغة جديدة، لغة تمحو كل ما رسخ في الذاكرة وتطرح أسئلة الوجود الكبرى. فأصبح النص بذلك نوعا من الفلسفة وهو ما أدى إلى أمرين خطيرين:

1- الأول : هو فقدان حضور النص الشعري لدى المتقبل له. وربما اعترض على هذه الملاحظة بالفكرة التي مفادها أن القارئ المتميز هو الذي يستطيع أن يقرأ النص ويتفهم إبداعيته. ولكنا نقول إن هذه الحجة تعود خدعة على أصحابها فالنص المتميز هو الذي يفرض نفسه على المتقبل رغم اختلاف أصناف المتقبلين. ثم إن فكرة القارئ المتميز تخفي أمرا خطيرا ألا وهو احتقار الجمهور وهو ما قد يؤدي إلى أمور أخطر مثل إيديولوجيا "النخبوية" التي تجعل الجمهور على الهامش فتفسح المجال لقلة تتوهم لنفسها سلطة التجديد والمساهمة الإبداعية والفكرية في حين أنها كما قال نزار " تسكن خارج التاريخ".

2- الثاني : هو أن هذا الفهم للحداثة أنجب نوعا من الكتابة التي تسيء إلى الإبداع أكثر مما تحسن إليه، فالنظر إلى الحداثة على أنها سؤال متواصل جعل الشاعر ينغلق على ذاته ليتفلسف في عالمه الداخلي فأغرق في السؤال وأصبحت لغته لغة مشتتة مرتبكة وأحيانا مبعثرة فأضحى النص فوضى من الكلمات المتراكمة والمتراصة على غير منطق بطريقة لا تثمر أية دلالة حتى لكأن هوس السؤال الداخلي أنسى الشاعر سؤال الكتابة ولكأن اللغة لم تعد قادرة على تحمل مقاصده فعمد إلى وضع علامات استعانة كالنقاط المسترسلة ونقاط الإستفهام والتعجب إضافة إلى ما يسمى الأسود والأبيض والأشكال الهندسية المختلفة والعجيبة حتى صارالحديث عن القصيدة البصرية أمرا مشروعا. ولا ندري إذا كان سيأتي يوم نتحدث فيه عن القصيدة التي تدرك بحاسة الشم فنقول "القصيدة المشمومة" لقد نسي الشاعر حقا أن الشعر فن مادته اللغة فوصل الأمر به إلى ما وصل حتى تحدثنا في تونس عن "قصيدة الصمت". وهل من تعليق على هذا ؟ أفهل أصبح الشاعر أخرس بعد أن كان فارسا تطاوعه الكلمات فتبلغه مبلغه ومبتغاه؟ أم تراه عاد إلى أصله القردي إذ لا دليل على مقاصده غير حركاته التهريجية المضحكة؟

صحيح أن الشعر عملية إبداعية تروم دائما اقتحام عوالم جديدة انطلاقا من حيرة الشاعر وإحساساته ولكن تلك الحيرة لا يجب أن تفضي إلى حيرة لغوية " فالشعر رسالة فنية لغوية " وعندما يقف الشاعر أمام جمهوره فإننا لا يجب أن نعتقد أنه هو الباث الأول والأخير للخطاب لأن الجمهور نفسه يوجه إليه رسالة عكسية محملة بأسئلة تطالب بتوفير شرائط الكتابة: ماذا سيقول ؟ ثم ماذا سيضيف؟ وأظن أن السؤال الثاني أي سؤال الكيفية يحتلّ جوهر المساءلة فعلى الشاعر أن يجيب سائله وإلا انقطع خيط الدلالة بينهما.

لعل كل هذه الفوضى بل ربما هذا "العبث" بالنص الشعري وبمفهوم الشعر يعود إلى خلط في المفاهيم تمثل في عدم التمييز بين الشعر بماهو طاقة من الأحاسيس الوجدانية الغامضة والمحيرة والدافعة على السؤال الذي يطل على عبث الوجود وانهيار المعنى، والشعر بماهو جنس أدبي يعتمد قناة تواصل بين الناس تخضع لشرائط معينة.

لقد نسي الشاعر أنه شخص متميّز عن الآخرين - لا بتلك الطاقة الشعورية- بل بقدرته على التعبير عن تلك الطاقة عبر اللغة وهو إن كان يعيش " رعب الوجود" و" وحشة القصيدة" في أماكنها المظلمة من نفسه ويجد نفسه في عالم العبث والعدمية فعليه أن يخرج تلك المعاني (العبث، الوحشة ...) إلى منطقة الوعي أي إلى النص فيعبر عنها ويوضح معناها في معنى وفي مقدرة على التعبير وليس له أن يبقى هناك في طور ما قبل النص أي في تلك الحالة من الهوس والتيه. والناقد الذي يطاوع هذا "الشاعر" ويرحل معه إلى منطقة ما قبل النص هو دارس نفسي ليس إلا أو هو فيلسوف يبحث عن مصادر المعنى لا عن البنية الجمالية للقول الشعري لذلك كثيرا ما نرى من يتتبع هذه النصوص يقع في تبرير شكل

كتابتها لأنه مشدود إلى تبرير كل ما يحدث في نفس الشاعر فتنقلب دراسته دراسة للشاعر لا لنصه.

ان منهج التحليل النفسي يمكن أن يطبق على الشاعر وعلى غير الشاعر، بل على كل ظاهرة إنسانية لفهم مبررات وجودها وبالتالي فهو منهج عام مشترك ولهذا فهو لا يصلح لدراسة النص الشعري لأنه يغفل أهم ما فيه ألا وهو جانب "المزية".

تؤكد تجربة نزار قباني أن الشعر كتابة تخضع لشرائط كنا حددناها سابقا ووجدنا جذورها النظرية لدى القدامى ماثلة أساسا في مبدإ "التواصل" بين الشاعر والجمهور وفي مبدإ المهارة اللغوية المصطلح عليه بالصنع، وهذا يعني أن نزاراً قد واصل عمله في إطار مبادئ العمود الشعري وليس خارجه الأمر الذي يجوّز لنا القول إن تحديث الشعر لا يكمن في اختراع أشكال هندسية أو في مجرد التخلي عن الوزن الخليلي وإنما هو رؤية قبل أن يكون تمردا عابثا ومعنى جماليا قبل أن يكون فوضى ذهنية. فالناظر في شعر نزار يرى أنه يحتوي على قصائد عمودية ولكنها غاية في الإبداع تنظيرا وإنجازا كما أنه يحتوي على نصوص متحررة من الإيقاع الخليلي لكنها تظل أسيرة نظرة بيانية قديمة. إن الإبداع تواصل مع التراث وليس محوا أو قفزا على الذاكرة، إنه بمعنى آخر دفع بالماضي نحو الحاضر تعميقا وتطويرا.

كل هذا يجعل الذين يقسمون الشعر العربي إلى قديم (عمودي) وحديث(حر) موضع استفهام يدعو إلى مراجعة المفاهيم والتصورات خاصة أننا أصبحنا في عصر تحاصرنا فيه ثقافة العولمة التي تهدد الكلمة الشعرية بالانقراض. وهل يمكن أن تستمر الحياة بلا شعر ؟ بلا كلمة عندما تموت الكلمة يكون الإنسان قد مات قبلها، قبلها بكثير.



الإحالات :

1 – قميحة مفيد : "شرح المعلقات العشر"، دار مكتبة الهلال، بيروت. 1994، ص25.

2 – التركي بن ابراهيم هالة : النقد الأدبي من خلال طبقات فحول الشعراء" . و" الشعر والشعراء" (شهادة كفاءة في البحث) 1991، مرقون ص110.

3 – راجع ما أثبته أدونيس في " الثابت والمتحول" حول هذه المسألة التي انتهى في دراستها إلى تبعية الشعر للدين والسلطة. وقد بين كيف أثرت آراء النقاد في حركة الشعر فجعلته تابعا للثقافة على أنه لم ينف وجود حركات ثورية داعية إلى الخروج عن السائد. لكننا يمكن أن نناقش أدونيس في ذلك إذ إلى أي حد تعني تبعية الشعراء للسلاطين وللقيم خروجا عن الشعر، هل أن صفة الشعرية يمكن أن تنتفي عنا لشعر المدحي والأخلاقي؟ انظر المصدر المذكور. ط7 دار الساقي، بيروت. 1994، ص104 وما بعدها.

4 – الزيدي توفيق : " مفهوم الأدبية في التراث النقدي"، عيون المقالات، الدار البيضاء. 1987، ص 19 وما بعدها.

5 – التركي هالة ، م ن. ص 17.

6 – زغلول محمد سلام : " تاريخ النقد العربي حتى القرن الرابع للهجرة" دار المعارف للقاهرة (د، ت)، راجع القسم الأول من الكتاب.

7 – الزيدي توفيق : " جدلية المصطلح والنظرية النقدية" قرطاج 2000، تونس 1998، راجع ذلك في إطار خطاب السجال الذي يبرز فيه كيفية تطور المصطلح. -

8 – صمود حمادي : أنذر مقاله "مقدمة في الخلفية النظرية للمصطلح" ضمن كتاب " أهم النظريات الحجاج" منشورات كلية الآداب بمنوبة. 1998 –ص 19.

* فصلنا بين "الطبع" و" الصنع" في الإبداع الشعري فصلا اصطلاحيا فحسب إذ لا نتصور أن أي شاعر بإمكانه أن يتخلى عن صناعة النص مهما كانت مقدرته التعبيرية وإنما المقصود هو طغيان جانب على آخر في مرحلة أو في أخرى .

9– الغزالي عبد القادر : " التجليات أو الخلق المستمر"، مجلة فصول، مج16عدد 2، خريف 1997، ص 129.

10– قباني نزال : " قصتي مع الشعر سيرة ذاتية" ط 8 – منشورات، نزار قباني، بيروت 1997، ص 9.

11– م.ن.ص 16. 12– م.ن. ص 19. 13– م.ن.ص 22 14– م.ن.ص 15 15– م.ن.ص 14

16– نزار. "حبيبتي" (مجموعة شعرية)، ط 25، منشورات قباني، بيروت 1993. ص 71. 17– م.ن.ص 119.

الشّارع نصاً: نحو قراءة سيميائيّة لبعض الشّوارع التونسيّة

محسن بوعزيزي

ترتكز هذه الدراسة على معطى أساسي، مفاده أن الشارع نصّ متماسك يمكن قراءته، واستخراج القوانين البنيوية التي تسيّره. وهو بذلك لا يختلف عن بقيّة النصوص الأدبية، يتقبله المار في شكل مقتطفات مجزأة خارج سياقها النصّي التكاملي. ولا يرى ما يربط بين مفاصل الشارع (عناوين المحلات التجارية، تسميات الشوارع، الصور الإشهارية، الهندسة المعمارية...) من روابط وقوانين. فهو لا يدرك منها إلا ما يهمه (كالبحث عن مغازة أو إدارة ...أو شيء يريد شراءه). ويعسر بلوغ القوانين المتحكمة في هذا النص ما لم يدرك باعتباره كلاً متكاملا تترابط أجزاؤه فيما بينها.

1- نصيّة الشّارع:

الشارع نصّ يمكن كشف بنائه الداخلي ووصفه من حيث هو وحدة مترابطة ومستقلة، اعتماداً على الكلمة واللغة واللون والصورة والحجم والأشكال المعمارية وكل ما يكون بناء فنيا لهذا النص، يبتكره التاجر في دعوته المتواصلة للاستهلاك المكثّف.

إلا أن فئة التجار ليست المادة الأساسية في هذا السياق لأن السمات البنيوية توجد في النص لا في مؤلفه، بشكل متفرق وغير منظم، تحتاج إلى إعادة بناء، مع تجاوز الإنطباعية والإرتجال في فهم الخطاب الذي نتحرك فيه يوميا ذهابا وإيابا، وقوفا وجلوسا برغبة منا أو بدونها، ولكننا لا نكاد نراه، أو لا نراه إلا أجزاء معلّقة مساحيا ودلاليا.

هذه النتيجة تمثل إضافة منهجية هامة في دراسة ثقافة الحياة اليومية وهي إمكانية ما لا يقرأ عادة، داخل سياق نصي رغم عدم اتّساق أجزائه في الظاهر لغة وكلاما وصيغا.

الشارع مجازا- يكاد يتكلم كنصّ له فقراته وفواصله، نسيج من العلامات والدلالات التي نتحرك فيها يوميا فتخترقنا لكن دون أن ندرك منطقها . ونصه ليس معلقا معزولا عن المجتمع بل إنه يخترق الخطاب الإجتماعي - اليومي وينتشر في الفضاء الإجتماعي حسب منطق تراتبي تصنيفي . فتسمياته وعناوينه وحوامله الإشهارية يمكن أن تشكل ظاهرة اجتماعية في وجه من وجوهها، وتمثل عنصرا من عناصر ثقافة المجموعة. إن "محمد الخامس" ونلسن منديلا " و"باريس" و"قرطاج" و"باب فرنسا" هي أسماء تعرف أنهج وشوارع وأماكن تونسية، أصبحت بحكم التداول والتكرار جزءا من نسيج الخطاب اليومي، إلى درجة جعلت الأسماء تنزاح عن معانيها فتنسى أو تفقد أحيانا دلالتها الإسمية الأصلية وتبرز الدلالة الإجتماعية التي أنتجها الإستعمال الجماعي لها. وقد تنزاح التسمية الإدارية ليحل محلها ما اتفق حوله الناس وتداولوه، كأن تعوض تسمية شارع الحبيب بورقيبة بـ "l'Avenue " على وجه الإختصار أو الكناية.

ولكن يبقى التعويض في كل الحالات ذا دلالة ثقافية اجتماعية، إذا هو على الأقل، تعويض باللغة الفرنسية.

هكذا يبدو الشارع ظاهرة نصيّة قابلة للقراءة باعتبارها نظاما لعلامات تحملها الإشارات والصور والتسميات، مثلما يمكن قراءة لغة الجماعة (Sociolecte) لا في أبعادها الأدبية واللسانية فقط وإنما أيضا في أبعادها الإجتماعية النفسية والرمزية، بحكم أن هذه اللغة هي شكل من أشكال الوعي الجماعي لمجموعة بعينها.

على أن نصية الشارع تخترق فضاءات متنوعة كالفضاء المدرسي والفضاءات العمومية والميترو أو الحافلة والشارع والنهج والحي السكني والحومة التي يمكن البحث في نسقيتها. فهي نتاج تجربة الإنسان وهو يحقق وجوده داخل المجتمع. إن الفضاء قريب مما يسميه "فرانكستال" Francastel بالطبقة العميقة لأنه يقيم علاقة افتراضية بين المخيال والنسيج الإجمالي الذي ينجز فيه الإنسان تجربته الحديثة والقصدية في نفس الوقت(1). وهو يذكر بتساؤل (Duvignaud) عن مصير تجربة إنسانية خالية من علاقة أساسية بين الأشياء والكائنات والمسارات والحدود والأنهج وروابط الوجود الأكثر عثاثة مع هذه العناصر التي تسمى الفضاء. لكن نص الشارع يختلف عن بقية النصوص الأخرى. فهو ليس نصا أدبيا، وليس إبداعا فنيا مثل أفكار باسكال (Les Pensees de Pascal)، التي أمكن لقولدمان في "الإله الخفي" أن يختزل فيها كل إشكالية الفلسفة التراجيدية لباسكال.

فموضوع البحث في هذا النص تسميات وإشارات تعرف فضاءات جغرافية واجتماعية مختلفة موسومة في الغالب بالواسطة السياسية والتجارية. ثم إنها في الأغلب تسميات لأموات يحييها الإستعمال الجماعي. والإستعمال ينشئ دلالات سياقية ومجالية متغيّرة. ذلك أن إطلاق " جمال عبد الناصر" مثلا على شارع جمال عبد الناصر في جلّ العواصم العربية يدرجه في نصّ سيميائي اجتماعي، يزيل عنه اعتباطيّة العلاقة بين الدال والمدلول ويسند إليه، فيما يسند، رمزيّة إخراج "الحي من الميت" ، إخراج الدياكروني من السكوني إن جاز القول أو المتغير من الثابت. ولعل هذه الرمزية التوليدية هي من خصوصيات هذا النص من وجهة دلالته التي لم يتناولها البحث بالقدر الكافي حتى الآن. وهو نص يحتاج إلى أدوات بحثية خاصة. فهو ليس نصا قولدمانيا تساعد كثافة الرموز على تفكيكه مثلما هو الشأن في اللباس عموما أو الموضة بوجه خاص كنظام من المعنى تبنيه العلامات. وليس نصا "قولدمانيا" حول الإنتاج الأدبي المتميز في علاقته بالواقع أي بالمصالح الطبقية والقيم الاجتماعية والوعي الجماعي. إنه نص بين هذا وذاك، يعاني من صعوبة استخراج الرؤية التي يحملها والتي يجب تحديد علاقتها بالواقع الإجتماعي مَن ناحية ثانية. ومما يزيد من صعوبة تناول نص الشارع أنه مهما توسع المجال الزمني لإيجاد التغيرات السوسيولوجية فإن العلاقة بالسياق الإجتماعي تبقى صعبة التحديد، لأن التسمية واللغة المكتوبة في الشارع ليست بالضرورة، تعبيرا عن رؤية المجموعات المعنية بها، إذ هي في الغالب من وضع أجهزة إدارية سياسية لها مسؤولية ذلك بقي أنها لا تتعامل معها دائما بطريقة مطاوعة وأنها تعيد شحنها بما يناسب بنيتها الذهنية أو قد تعوضها بتسمية غيرها وهذا في حدّذاته ذو دلالة إجتماعية.

2) صعوبة التفسير السوسيولوجي :

يفترض من هذا، ضرورة التساؤل عن إمكانات وحدود التفسير السوسيولوجي في موضوع يتناول إشارات الشوارع المختلفة من تسميات وصور وحوامل إشهارية يحملها الإنسان كرموز لكن دون أن ينتجها، يتداولها ويستهلكها ويحملها في" بطاقة الهوية"، فتؤثر فيه دون أن يتدخّل في تحديدها. ثم إنها أشياء وأعلام ورموز قديمة وثابتة في الغالب. ولعل هذا ما يشرع أهميتها. فهي مع ثباتها وقدمها تكون نسيجا ثقافيا وحضاريا تعوده الناس وأضحوا يتحركون فيه. وقد تتدخّل في معاملاتهم التجارية وفي اختياراتهم الإجتماعية (2).

ثمة إذن، وسائط تحكم العلاقة بين التسمية والناس تتمثل في هذا الجهاز الإداري السياسي الذي يسمي واختياراته رهينة عوامل مختلفة : رهينة ظرفية سياسية خاصة، رهينة تحول سياسي أحدث منعرجا جديدا، رهينة مرحلة تاريخية، أحدثت قطيعة مع المرحلة التي سبقتها، رهينة مزاج شخصي متصل بميولات فرد بعينه . وقد تكون محكومة بحدث ظرفي محدود أو حتى أبسط من ذلك، فيسمى المكان حسب ما سمحت به ذاكرة المسمى في لحظة معينة لأن اقتراح التسمية أو الحامل الإشهاري يتم من قبل مجالس بلدية أو من قبل فئة التجار توجههم خيارات أو مصالح معينة. هذا الوسيط يجعل علاقة الناس بالتسمية علاقة غير مباشرة. وهو عامل آخر من العوامل التي تعقد عملية التفسير السوسيولوجي، مما يحتّم على الباحث التركيز على هذه الوسائط ليقترب من موضوعه.

ثم إن التسمية وكذلك اللغة الإشهارية في الشوارع تختلف من فضاء إلى فضاء آخر، كما يتوزّع الإسم الواحد على فضاءات مختلفة ومتباعدة، فتأخذ الكلمات المتشابهة أو التسمية الواحدة معاني مختلفة أحيانا ، ومتضادة

أحيانا أخرى كما يذكر بذلك باختين في حالة الأوضاع الثورية حيث تتضاد معاني نفس الكلمات (3).

وهذا عامل آخر يدعو الباحث إلى مزيد الحيطة أثناء التفسير. ففي انتشار التسمية الواحدة في فضاءات مختلفة وفي انتقالها من فضاء إلى فضاء تتناقل بين مجموعات اجتماعية مختلفة، مما يفضي إلى تعدد معانيها لأنها تصبح دالا لأكثر من مدلول.

هذه، إذن صعوبة أخرى من صعوبات التفسير تتمثل في تلون الإسم وتحركه كلما تنقل في الفضاء. حركة الإسم وجولانه يستبطن معنى ولكنه يفترض على الباحث التنبيه إلى ما في هذا الجولان من محاذير وصعوبات ومع ذلك نؤكد مرة أخرى على أهميتها كموضوع سوسيولوجي يحتاج إلى الدرس.

المتأمل في نص الشارع المكتوب تستوقفه ظواهر عدة : ظاهرة المكان والزّمان وظاهرة الإشهار التجاري وظواهر أخرى مختلفة ومتباعدة : نزوع إلى تسمية العام دون الخاص وإلى التذكير دون التأنيث وإلى الشائع دون الإستثنائي وإلى التعريف دون الترقيم إذا تعلق الأمر "بالراقي". وإلى عكس إذا كان المسمى من قبيل الشعبي. ظواهر تبدو محيّرة وصعب الإلمام بها ما دامت مفاصل متفرقة، فإذا بها واضحة تكشف عن بعض خفاياها إذا ما قرئت في سياقها النصي .

توجد مسألة أخرى تمثل صعوبة من صعوبات التفسير تتعلق بالغموض من التّسميّات وبغير المقروء من العناوين الإشهارية لعدم وضوحها. ولكن ذلك لا يعني أنها فاقدة لسلطتها وللاعتراف الإجتماعي بها . وقد يتعمد الغموض أحيانا ليكون مؤثرا بسلطة الغرابة فيه.

وتوجد تسميات لا تنسجم مع السياق الحضاري أو السياسي العام أو الديني ولكنها مع ذلك تتكرّر، كأن يتكثّف اعتماد " ابن حنبل" في الشارع التونسي، مثلا، بينما لا يعتمد مالك ابن أنس (إلا مرّة واحدة) رغم أن المالكية هي الطاغية في السياق الديني التونسي. هذا يقود مجددا إلى التأكيد على حدود التفسير: فمن الأشياء والمسميات ما لا تتوافق مع السياق الحضاري العام. وتعترض الباحث في نص الشارع أيضا كلمات وتسميات وعناوين سليمة شكليا ولكنها فارغة دلاليا من قبيل " شربور".

وكمحصلة لكل هذا، يمكن القول إن البحث في الشارع باعتباره نصا مكتوبا يكشف عن آفاق في عملية التفسير ولكنها محكومة بحدود وصعوبات. فالتفسير السوسيولوجي عام والتفسير في هذا السياق خاص (سياق التسمية واللغة الإشهارية) هو ليس عملية، مضمونة النتائج، بل تحف بها صعوبات مختلفة : فالتسمية لها علاقة بالسياق الإجتماعي ولكنها علاقة خاصة جدا. تستعمل المجموعة تسميات ليست من إنتاجها وليست هي التي حددتها ولكنها لا تتعامل معها بطريقة مطاوعة بل تعيد إشباعها بما يتوافق مع بنيتها الذهنية ومع ميولاتها وأحيانا تقصيها لتحل محلها تسمية اجتماعية خاصة بها وبفضائها الإجتماعي.

3) لغة المعمار في المدينة العتيقة:

فن المعمار في المدينة العتيقة بتونس " يجسم تنضيدا اجتماعيا واضحا تدعمه اللغة المكتوبة والمنطوقة في نفس الوقت. ثمة علاقة، إذن، بين التسمية والهندسة المعمارية للمدينة، تطلق عبارة "سرّة البلاد" (4) فقط على سكان المدينة الذين يعيشون في وسطها وهم الذين تطلق عليهم تسمية "البلْديه" (5). وهي لفظة تستبطن قيمة تفاضلية فيها نوع من "الإنتماء الفخري" لهذه الفئة الإجتماعية. وغالبا ما تكون فيها نزعة إقصائية للآخر الريفي الوافد من خارج أسوار المدينة، التي يبدو أن وظيفتها في التاريخ لم تكن عسكرية دفاعية فقط، بل أيضا تبدو تحصينا ضد كل من لا ينتمي إلى فئة "البلْديه".

المدينة وفضاءاتها ما تزال تشتمل على بعد تفاضلي لمن كانوا يمثلون سابقا أرستقراطية المدينة: مثل دار الباشا أو نهج الباشا والحكّام وسوق الباي وتربة الباي ونهج القصر. تترادف هذه التسميات مع عبارات عديدة يتداولها الناس، تدافع عن المكانة الإجتماعية المتميّزة لسكان المدينة (البلْديه) على غرار من " قاع الجرّة"(6) وأمثلة أخرى كثيرة تستعمل للتدليل على تمييز سكان المركز عن غيرهم من الناس. في مقابل هذه العبارات، أمثلة أخرى تشير إلى هامشية الأصناف الإجتماعية التي تسكن خارج هذا المركز.إن التنظيم المعماري للمدينة مهيأ ليستجيب لبناء اجتماعي تراتبي يبجّل "الأصيل" ويقصي "الدخيل"، إذ لا تتسامح المدينة، مثلا، مع الأعزب الذي لا مكانة له داخل هذا النظام. فسور المدينة، في حد ذاته، دال على الفصل بين "الأصيل" و"الدخيل".

تحتوي هندسة المدينة على لغة. إنها تخاطبنا، وأوّل رسالة تمرّ عبر هذا الخطاب هي التراتبية الإجتماعية، وهذه الرقابة التي تفرضها على الآخر الريفي أو الأعزب، وكل ما لا يتصل بالجسم الإجتماعي للمدينة.

المدينة تبني البشر الذين يعيشون فيها فيصبحون بدورهم فضاء دالا بتقاليدهم في اللباس وبأذواقهم وقيمهم ومعاملاتهم. إنها خطاب يمثل لغة بحق. فالمدينة

تتحدث إلى أهلها ويتحدث أهلها عنها.

يقول رولان بارت:" المدينة تخاطب سكانها وهم يخاطبونها، هي المدينة التي يتواجدون فيها وببساطة عبر سكنها وعبورها والنظر إليها" (7).

فن المعمار في المدينة هو بدوره خطاب يتضمن لغة، فالتوزيع الدائري لأسواق المدينة إلى جانب نظامه التراتبي ينبئ عن عقلية محافظة، منطوية على ذاتها. فالزائر، مثلا، الذي لم يألف متاهات المدينة، يخرج من نقطة ويتوغل في فضائها ليجد نفسه بعد مدة قد عاد إليها. إنها العودة إلى البدء، إلى الماضي الذي يحدّد ميزة المدينة التي تستمد خصوصيتها من مرجعيتها التاريخيّة. صراع دائر ضد النسيان حسب عبارة Jean Duvignaud(8). توجد في المدينة هذه المسالك الدائرية التي لا تفضي إلى شيء آخر غير نقطة البدء، لكنها تتضمن علامة أخرى هي الإقصاء المقنع، فتوهم زائرها الخارج عن نسيجها بأنه في الداخل. لكن هذا الداخل يضعه في النهاية خارج المدينة. يصاب الزائر بخيبة الأمل، فباب الدخول لا يؤدي إلا إلى باب الخروج، وبين هذا وذاك، لا تعرض المدينة إلا تجارتها. فالإنتقال من نقطة الدخول إلى نقطة الخروج ماهو إلا انتقال بين أسواق تجارية، ويخفي ما عدا ذلك، لأن المعمار هيئ على نحو فضاء مسوّر.

إن الدخول إلى الأسواق هو دخول إلى فضاء معماري مغلق. تكشف استراتيجية الفتح والغلق عن نمط من الحياة الإجتماعية ومن العلاقات التي تبنى انطلاقا من هندسة المعمار.

ماذا تبقى من هذه المدينة؟ مدينة اليوم هي مدينة فارغة، فارغة من الناس ومن المعنى لأنها فقدت جوهرها الحقيقي وهو المدة الممتدّة. إنها " مدينة الصفائح" (9).

كل فضاء حضري له نواة، نذهب إليه ونعود منه. إنه مجال الحقيقة حيث تتقاطع وتتكثف قيمنا الحضارية (10). هذا الإمتلاء الرائع للحقيقة لا تجسّمه المدينة العتيقة بواقعها الحالي لأنه تحول إلى فضاء آخر ممتد، هو شارع الحبيب بورقيبة الذي يشقّ الفضاء الحضري الحديث ويقسمه شطرين.

كانت المدينة العتيقة فترة الستينات، كما تحسسها جاك بارك، في حالة غليان، ثورة مضاعفة، لا فقط ضد السلطة الأجنبية بل أيضا بدأ التساؤل عن الآخر وعن الذات. فطال برنامج "التونسة" مجالات مختلفة، بما في ذلك التسميات. فالنهج الذي كان يسمى نهج الكنيسة أضحى نهج جامع الزيتونة(11).

لكن المشاهد التي عاينها بارك، بعيد الإستقلال قد تبدلّت في العمق، فنهج الباشا بما كان يجسده يوميا من حيوية اجتماعية ووزن سياسي قد أصبح اليوم مفرّغا من المعنى. ينسحب هذا على المدينة العتيقة التي عجزت عن استعادة مكانتها وتحولّت إلى مشهد للفرجة يتمتّع به السائح.

4) قوانين توزيع اللغة بين الأحياء : الوسائط

ثمة عدة متغيّرات جعلت ظاهرة الإشهار تختلف اختلافا عميقا بين الأحياء " الحديثة" والأحياء الشعبية.

إن أبرز ظاهرة تسترعي الإنتباه ، هي الغياب النسبي للحوامل الإشهارية في الأحياء الشعبية وكثافتها في الأحياء الحديثة. تتحدّد علاقة التاجر بالمستهلك في الأحياء الحديثة من خلال وسائط لها مضامين ووظائف نفسية وإجتماعية، أبرزها اللغة المكتوبة إلى جانب عدة مؤشرات أخرى كالصور واللون والتأثير الهندسي في المعمار. فالتاجر والمستهلك لا يدخلان "اجتماعيا" في علاقة مباشرة، إلا من خلال هذه الوسائط لعدم وجود صلة انتمائية تقوم بعملية الربط بينهما. لذلك تفقد البضاعة في الكثير من الأحيان طبيعتها المادية لتتحول إلى قيمة اجتماعية. تتخذ السلعة إذن، مضمونا اجتماعيا، رغم أنها تعرض في فضاء تجاري حديث : أقمشة النّخبة، الوشم، مرطبات شعبية. أما في الأحياء الشعبية، فتأخذ الظاهرة الإشهارية طابعا تلقائيا متميزا. فمادامت اللغة الإشهارية من عناوين وصور وألوان وغيرها تحتل مكانة ثانوية لا يحتاجها التاجر إلا نسبيا، فالملاحظ غياب الوسائط "التقنية" المتدخلة في تحديد علاقة التاجر بالمشتري والتي يبدو أنها علاقة مباشرة أو تتوسطها قيم اجتماعية أخرى مختلفة تماما، تكون خير وسيلة للدعاية والإشهار كالإنتماء القبلي والجهوي والجوار والقرابة. هناك نسيج علائقي اجتماعي هو الذي يحكم علاقة التاجر بالمستهلك، علاقات شخصانية لا تظهر إلا في المجتمعيّات (Socialites) التقليدية تسمح للتاجر، مثلا، بدعوة المستهلك لشراء سلعة دون أخرى (اليوم عندي بضاعة جيدة).

تكون قيمة الجوار أكثر وظيفية في الفضاءات الشعبية. تزداد هذه القناعة رسوخا إذا ما عاينا غيابها الكلي في الأحياء "البورجوازية" التي تبدو وكأنها في غنى عن مثل هذه القيم الإجتماعية. مما يعني أيضا أنها قيم مرتبطة بالحاجة وتتولد عنها.

فساكن الحي "البورجوازي" لا يعرف هوية جاره بصرف النظر عن مدة إقامته إلى جواره. جهل تام بمن لا

يفصله عنه سوى جدار. إنها أحيانا حديثة العهد وبدون سند في التاريخ، بدون مرجعيّة ثقافية وحضارية قائمة بذاتها. في هذا المعنى يقول عبد الوهاب بوحديبة " إننا نتهم الأحياء الجديدة بالإبتذال، لكن لذلك أهميته. أما الجدة فهي العلة الأولى لوجودها، لأنه من طبيعة هذه الأحياء ذاتها، أن لا يكون لها مرجع في الماضي. فهي ثمرة العزم والإختيار الذاتي. لذا فأنه من الضروري ملاحظة وجود علامة على القطيعة داخل المنزل العصري" (11). لعل هذه القطيعة هي التي استوجبت حوامل إشهارية غنية بالمعنى في مثل هذه الفضاءات، كان تاجر الأحياء الشعبية في غنى عنها لوجود وسائط اجتماعية أخرى تعوضها.

5) سلمية اللغة :

نسعى هنا إلى كشف التقاطعات الموجودة بين اللغات في النص الإشهاري للشارع التونسي وكيفية تشكلها ضمن علاقات لغوية معينة وذلك بهدف معرفة وضع اللغة العربية في هذا النص. هل تمكنت من الحفاظ على قواعدها؟ أم أن الإستعمال اللغوي للعربية في علاقتها ببقية اللغات أفقدها منطقها الخاص لغويا ودلاليا ؟

أول ما يسترعي الإنتباه ظاهرا في هذا المجال، وبعدما يزيد على أربعة عقود أن المنافسة بين العربية والفرنسية، إذا تعلق الأمر خاصة بالمدينة الحديثة، تفقد فيها العربية سلطتها على ضبط قواعدها، بموجب مزاحمة الفرنسية لها وتفوقها عليها. وهو عامل هام، عائد في جانب منه إلى علاقة التلازم الوطيدة بين مصدر السلعة- فرنسا في هذه الحالة- ولغة ذلك البلد المنتج لها، لأن للغة دلالات إيحائيّة خاصة بالشيء الذي تسميه. فإذا عرّب الشيء فصل فيه بين الدلالة الإيحائية المصدريّة والمدلول، فتبقى السلعة نتيجة لذلك، سلعة فحسب، وتفقد ما يحف بها من دلالات سياقية يمنحها إياها الدال الأصلي. على أن المفارقة في هذا، أن الفرنسية هي اللغة الإشهارية المناسبة، رغم تنوع مصادر السلعة التي غالبا ما تكون سلعة محلية في المجالات الإستهلاكية الكمالية. ومع ذلك توهم العبارة المكتوبة على البضاعة بأنها مستوردة: Made in France.

بهذا التلازم بين السلعة ولغة البلد المنتج، كانت اللغة إحدى أهم قنوات التبعية. فتبنّت العربية العديد من الألفاظ الأعجمية - الفرنسية بالخصوص- والتراكيب الجديدة والصواتم Phoneme الفرنسية، رغم بعد الصلة بينهما، كعدم وجود الصوتم المناظر في العربية لما يقابله في الفرنسية.

تكون هذه المزاوجة بين اللغتين قاموسا خاصا يختلف عن اللغتين العربية الفصيحة والفرنسية، وتؤلف نسيجا متميزًا لا يخضع بالضرورة إلى القواعد اللغوية المعروفة والمعتمدة عادة في العربية، وظيفتها الأساسية هي الإستجابة إلى أغراض تجارية إشهارية، ليست سلامة اللغة في اهتماماتها ولا شرطا ضروريا في نجاعتها.

إن هذه اللغة الجديدة التي ينسجها الشارع بما فيها من نظام تواصلي محلي، قد تكون أكثر غنى من النظام التواصلي الذي يعتمد على نظام اللغة المحض كالعربية أو الفرنسية أو الإنقليزية وذلك عند التفسير والتأويل. ولكنّها تفقّر التواصل نفسه بما أننا إزاء علامات شاردة تفرض على الخطاب محتواها وإيقاعها.

إن هذا التوطين اللغوي جعل من الإشهار التجاري المكتوب نسقا من التواصل اخترق العلاقات البشرية، حتى أضحى ممارسة يومية، ممارسة تستغرق كل لحظة من حياتنا الإجتماعية، ونتج عنها نسق رمزي للتواصل، يرتبط استخدامنا لها بالبنى والأوضاع الإجتماعية. كذلك كانت اللغة عند رولان بارت :" مؤسسة اجتماعية ونظاما من القيم وارتباطا جمعيّا لا يسع الفرد إلا قبوله إذا رغب في الإتصال"(12).

لا شك أن هناك قوى اقتصادية واجتماعية وأيديولوجية وراء استمرارية هذا المزج اللغوي والثقافي ارتبطت مصالحها بالإنفتاح الإقتصادي، إلا أن المشكل الأكثر عمقا هو هذا التعامل اليومي وهذا الإستعمال الوظيفي للغة أجنبية لا تفهم معانيها ورموزها. وهو ليس ارتباطا قسريًا بلغة أجنبية (الفرنسية) فرضته هيمنة رأس المال الأجنبي. بل هو ارتباط ذهني ونفسي بمصير الثقافة الأجنبية ولغتها. فقد بدت "اللغة الوطنية" عاجزة عن الإستغناء عن اللغة الفرنسية وعلى فك الإرتباط بها.

عبر ابن خلدون عن هذا التداخل اللغوي منذ ما يزيد على السبعة قرون فسماه "اللغة الممتزجة" الناجمة عن احتكاك لغة أجنبية باللغة الأصل، إذ يقول في هذا:" ... وأما أنها أبعد عن اللسان الأول من لغة هذا الجيل، فلأن البعد عن اللسان إنما هو مخالطة العجمة، فمن خالط العجمة أكثر كانت لغته عن ذلك اللّسان الأصلي أبعد، لأن الملكة تحصل بالتعليم كما قلناه. وهذه ملكة ممتزجة من الملكة الأولى التي كانت للعرب ومن الملكة الثانية التي للعجم. فعلى مقدار ما يسمعونه من العجمة ويربون عليه، يبعدون عن الملكة الأولى. واعتبر ذلك في أمصار إفريقية والمغرب والأندلس والمشرق، فخالطت العرب فيها البرابرة من العجم لوفور عمرانها بهم. ولم يكد يخلو عنها مصر ولا

جيل، فغلبت العجمة على اللسان العربي الذي كان لهم، وصارت لغة أخرى ممتزجة والعجمة فيها أغلب ما ذكرناه عن اللسان الأول أبعد"(14).

إلا أن هذا المزج اللغوي الناتج عن مخالطة العجمية بعبارة ابن خلدون لم يكن مخلا بسلامة اللغة الفرنسية التي تتميز بوضع خاص في نص التسمية داخل المدينة الحديثة". فقد حافظت رغم غموض ألفاظها أحيانا على خصائصها اللغوية التي تصونها نسبيا من الخطأ قبل اللغة الأصلية. فهي لغة "الحداثة" وأداة هامة لمساندة المنتوج أو البضاعة وتأكيد جودتها، وهي كذلك لغة النخبة والتميز الإجتماعي حتى بدت، ظاهرا، أسهل منالا علينا، ناقلة إلينا أشكالا من الإستهلاك الثقافي والسلوك وأكثر قابلية للتآلف مع المناخ الإجتماعي والثقافي للشارع.

تكون هذه اللغة أداة هامة للإغراء في معناها الإيحائي وتعني شيئا آخر غير ما يقال في معناها الإشاري، أي استعمال اللغة لتعني ما تقوله ومن أجل ما وظفت إليه. لا يفهم من هذا أن الفرنسية موظفة لفرز النخبة من العموم بل اختراق قيم النخبة للعموم وتسرب أنماطها المعيشية، ذلك أن الفرنسية لما لها من بعد دعائي إشهاري لا يتوفر في اللغة العربية، تبدو: " دافعا ثقافيا لاستهلاك المستوردات ... وعاملاً من عوامل النجاح الاجتماعي" (15). ولذلك فهي مؤهلة قبل غيرها لتقوم بوظيفة الدعاية والإشهار.

العلاقة بين التاجر والمشتري ليست علاقة مباشرة بل تمرّ عبر وسائط تلعب فيها اللغة دور المحفّز، في أغلب الأحيان. هذه الوسائط تفعل فعلها في المشتري من قبيل : الباريسية وجمال باريس وابتكار فرنسا.

بهذا الاعتبار، تكون العلاقة باللغة الفرنسية علاقة اجتماعية ونفسية، فردية وجمالية بما تحمله من تداعيات تستمدها من حضارتها ومن سياقها التاريخي الإجتماعي والثقافي وليست علاقة معرفية صرفة. العناوين الإشهارية في الشارع هي علامات صامتة والإستعمال هو الذي يمنحها معنى بإقحامها في بنية لغوية هي الجملة :"اشتريته من البالماريوم".

توجد نفس البضاعة في أماكن مختلفة غير أن الإختلاف المرتبط بلغة المكان هوالذي يصبح محددا لقيمة البضاعة ولتمايزها الإجتماعي عن مثيلتها. فكما لو كنا إزاء منتوج يحدد طبيعته نمط الإنتاج. غير أن نمط الإنتاج هنا ليس ذا طبيعة مادية تقنية وإنما ذا طبيعة لسانية صوتية فيغدو "الصوت" صوت اللافتات بيانا. يوجد نفوذ سحري تملكه اللافتة بمجرد أنها تنطق " بلسان الغرب" الذي هو لسان الموضة، تقوم هذه الأخيرة مقام المنزلة التي يكون فيها الفرد ذا شأن وثقافة ورقي اجتماعي. القول هنا هو قول اللافتة، بمجرد أن نحمله ونتبناه يحملنا دون غيرنا. إنها عدوانية في جوهرها قائمة على التصنيف والإقصاء والنظرة الدونية، فتباعد ملفوظ اللافتة عن البنية اللسانية التي تحمله في الجملة وعن طبيعة البضاعة من جهة أخرى هو تباعد اجتماعي يرام منه التمايز الإجتماعي. ولما كان هذا التمايز صوريا، لا يشهد له الواقع، كان بالتالي لونا جديدا من ألوان الرغبة في " التغرب" (Occidentalisation)تطفو هذه الرغبة وتختفي ، تحتد وتهدأ حسب الفضاءات الإجتماعية التي يتحرك فيها الفرد. ذلك أن الفضاء الإجتماعي هو أبعد من أن يكون متماثلا.

يتلون الفرد بألوان المدينة ويتحول منطوقه من لسان إلى آخر. الشخصية في هذا المناخ هي مجموعة أقنعة والقناع غدا موسوما بسمة البضاعة أو بالأحرى بسمة اللافتة الحاملة للبضاعة. يرتسم، إذن، مشهد مقلوب لا تحكمه البضاعة لأنها مشدودة باللافتة التي تنزلها منزلة هذه القيمة أو تلك. هذا المشهد يصور عالما سيميائيا أكثر منه اقتصاديا .

كل بنية تواصل هي بنية تبادل والعكس صحيح. تسمح هذه المعادلة باعتبار الفضاءات العمومية فضاءات تواصل، محكومة بأكثر من نسق تواصل لغوي. ينظر في هذا السياق إلى فضاء التبادل الإجتماعي في إطار الفضاء العمومي انطلاقا من مفهوم السوق اللغوية، كما صاغه بيار بورديو. وقبل تحليل أبعاد هذا المفهوم في علاقته بموضوع البحث يجدر التذكير بما ذهب إليه كلود ليفي ستروس في بعض بحوثه الأنتروبولوجية، حيث اعتبر النظام الإجتماعي بكل مكوناته الأساسية إنما هو نظام تبادل والتبادل ينبغي أن يفهم في بعده التواصلي: كذلك كان الزواج من حيث البنى التي تحكم شرعيته عنصرا منصهرا في منطقة بنية التواصل التي تحكم هذه القبيلة أو تلك في المجتمعات البدائية .

ويقرر كلود ليفي ستروس، أنه كما نتبادل في الكلام دلالات تحدد منطقها بنية اللغة المشتركة، فإن المجتمعات البدائية تتبادل النساء على أساس التماثل في قاعدة التواصل، فالمرأة تغدو هنا علامة.

على أساس هاتين الملحوظتين يمكننا أن نوسع في مفهوم بنى التواصل ومن ثمة في مفهوم بنى اللغة. ألا تكون البضائع والفضاءات التي تعرض فيه علامات ورموزتستقطب أطراف التواصل على أساس ما يصدر عنها من ضغط اجتماعي، بل من تكييف بنيوي لمفردات التواصل. فأن نكون في ساحة من

ساحات المدينة، هو أن نشعر بنوع من الإنتماء الإجتماعي نتمايز على أساسه عن الآخرين. فكأن الهوية هي هويّة الإنتماء اللغوي. ولما غدا الفضاء الإجتماعي محكوما بضغط علامات التواصل (بضائع وانتماءات اجتماعية واقتصادية وثقافية) فإن هذه الفضاءات هي التي تستقطبنا وتهيكل بمعلوماتها كلامنا ومرجعياتنا التواصلية. فلا غرابة، إذن، في أن تقتحم تلك البضائع اللغة الأصلية بما تفصح عنه من مفردات لغوية دخيلة. فأن ينطق التونسي بجملة مخضرمة يبتدئها بالفعل على غرار ماهو في اللغة العربية الأصيلة وأن تتسرب تلك الجملة مفردات لا يعرف إن كانت من أصل فرنسي أو انقليزي أو ايطالي أو غيره، فهذا أمر مألوف ولم يعد يثير لدى صاحب القول غرابة. أليست اللغة هنا محكومة بموازين قوى خارجة عن بنية اللغة في معناها اللساني.

فما يسمى بازدواجية اللغة قد لا يعدو أن يكون ازدواجا في أنظمة الكلام والمتداخل في الفضاء الواحد. إن وجود تشريعات لفائدة اللغة العربية أمر يؤكد على نحو مفارق ما ذهب إليه التحليل : الشارع لا تحكمه التشريعات بقدر ما تحكمه موازين قوى اجتماعية، سيما في مجال التواصل. فللشارع ولفضاءات التواصل استقلاليتها النسبية عما هو سياسي. معنى ذلك أن فضاءات التواصل تحكمها الرغبة والحاجة، إذ أننا في التواصل نبحث عن اعتراف الآخر بالذات والإعتراف انتماء؛ وللانتماء رموزه الضاغطة.

توجد بنى لا شعورية توجه التواصل تختمر في الوجدان فننفدع معها اندفاعا. وفي الشارع لا نجد القانون أمامنا بل الآخر يرقبنا، يرقب لباسنا وقولنا وحركاتنا وسلوكنا. وكل هذا إنما يتوفر في السوق اللغوية -بالرجوع إلى بورديو - ثمة ثقافة مسيطرة تفرض مفرداتها وحركاتها ومواقفها واختياراتها وقيمها. ولما كان كل هذا يسري من خلال المعروضات فإن هذه الألفاظ : Le Clochard,Chic Gaspillage هي التي تصبح مسيطرة على نسق التواصل، فتتحرك الجملة العربية في هذه الفضاءات. وقد لا يبقى منها سوى "بنيتها العميقة" فتراها جملة عربية "مفروشة" أو مزوقة بألفاظ غريبة عنها.

6) البلاغة والتبليغ :

هل الشارع نص بليغ؟ نسعى هنا إلى تقديم قراءة في بلاغة الشارع التونسي وكيفية انتشارها فضائيا مع محاولة إبراز الأشكال البلاغية للعلاقة القائمة بين اللغة والسلعة أي انسجام هذه العلاقة وجمالها بلاغيا.

البلاغة هنا، هي كل خروج من المعنى الأول إلى معنى ثان، وهو مجال الإيحاء، وهي محاولة بناء الرسالة الإشهارية لترتد من البعد البلاغي إلى البعد التبليغي، لأن البلاغة في النص الإشهاري هي قبل كل شيء تقنية تسمح لمن يمتلكها ببلوغ الهدف المنشود داخل وضعية وصفية معينة لأنها ذات هدف ذرائعي صرف: إقناع المستهلك بجودة البضاعة باستثمار نسيج رمزي ثقافي وحضاري ينتشر في النص الإشهاري المبثوث في الشارع التونسي عبر المكتوب والمصور.

يخضع نص الشارع، إذن، وحسب هذا التعريف إلى التحليل البلاغي مثله مثل الأثر الأدبي. ولعل أبرز معاينة في هذا السياق تتمثل في أن البلاغة في النص الإشهاري في الشارع التونسي تخضع لتوزيع اجتماعي حسب الفضاءات الإجتماعية. فما هو شعبي تنعدم فيه أوجه البلاغة الإشهارية، لأن العلاقة التي تربط بين التاجر والمستهلك هي علاقة المحتاج بالحاجة فلا تحتاج إلى بلاغة. إنها علاقة الضرورة. أما الفضاءات التجارية الكبرى فتحرص في لغتها الإشهارية على تخير الصور الأكثر إيحائية وجمالية. يعود ذلك إلى تعدد الإختيارات السلعية فيها، مما يعني أن البلاغة مرتبطة بالمنافسة.

في هذا المعنى، يرى ماركس أن ما يحدد قيمة السلعة ليست طبيعتها المادية بل علاقة اجتماعية بين الناس تأخذ شكلا خياليا لعلاقة بين الأشياء، يقول ماركس " ... ومن البديهي أن نشاط الإنسان يحول المواد التي توفرها الطبيعة ويجعلها صالحة للاستعمال. فشكل الخشب شيء عادي عديم المعنى ولكنه بمجرد أن يعرض كسلعة تصبح المسألة مختلفة تماما، إذ تصبح في نفس الوقت شيئا محسوسا ومجردا لا يكفيها أن تقوم بثقلها على الأرض، بل لنقل أيضا إنها تنتصب على رأسها الخشبي قبالة السلع الأخري وتنخرط في دلال ليس أغرب منه إلا أن تأخذ في الرقص(16).

المنافسة، بهذا، هي مصدر الحاجة إلى البلاغة فهي تقنية كثيفة الحضور في الفضاءات التجارية " الراقية" ونادرة في الفضاءات الشعبية.

وما يبدو اتجاها عاما يجدر تأكيده. فبقدر ما تكون العناوين الإشهارية مختصرة تكون مشحونة بقدرة إيحائية وتقترن بالمجالات الكمالية، وبقدر ما تعتمد التطويل يتضاءل تأثيرها الإيحائي وتقوى مباشرتها الدلالية كجمل عادية أو مسطحة. وكأنه ليس من غايتها إقناع أو إيهام المتلقي بجودة السلعة، بل غايتها إرشادية تتوقف عند الإبلاغ بصنف السلعة : مكتبة وراقة. تتراوح العناوين، بين

الإيحاء والمباشرة والمجاز والحقيقة والإيجاز والإطناب.
إن الإتجاه العام هو، إذن :
– كمالي : إيحاء+ إيجاز
– ضروري : مباشرة + إطناب.

وتتراوح الصور البلاغية في الشارع بين القوة والضعف. وتصل إلى حد الإستهانة بأساليب العربية.

ويمكن الجزم بأن استعمال الصور البلاغية الجميلة أمر نادر في الشارع : هناك صور بلاغية جديدة استنبطها الإشهار في الشارع التونسي. ولكن هذه البلاغة ليست من بديع اللغة حتى الآن : هناك بلاغة في النص لكنها ليست بلاغة في اللغة بقدر ماهي " بلاغة" الصدمة الإشهارية، وظيفتها ترويج السلعة والحث على الإستهلاك بخلق حجج بلاغية لا يهم إن كانت صورها غريبة أو غيرها. بل المهم أن تثير في ذهن المتلقي الشهوة والأمنية والرغبة والتوق. يعلم التاجر في الفضاءات الحديثة بأن المستهلك مشدود إلى السلعة الغربية بدرجة أولى. فوصف السلعة بأنها عصرية هو وصف مجازي فيه إحالة إلى السلعة الغربية: والمقصود بالعصري في المنطق التجاري هي أنها صنعت في الغرب ومستوردة منه. ويمكن المجازفة بالقول بأن "البلاغة التونسية" هي التي تحمل معنى الحداثة والنص مليئ برموزها.

إن ظاهرة تعميم العنوان الواحد على مجالات واسعة من السلعة فيها مؤشر ضعف الجهد الذي يبذله التاجر التونسي في البحث عن دلالات عربية متميزة إبلاغيا وبلاغيا. ولعله يبذل جهدا أكبر في البحث عن عناوين بالفرنسية والإنقليزية. وقد يعني هذا أن المنافسة في السوق تعبر عنها لغة أجنبية بالدرجة الأولى. ويتضمن النص إلى جانب ذلك نوعا من المجاز يرتسم من خلال المعنى الحقيقي للسلعة ويتضمن إيحاء إبلاغيا يستمد صفته من ماهية السلعة، فيحيل إليها لوجود علاقة مشابهة بين مادة البضاعة واللغة المعبر عنها. يمكن نعت هذا المجاز "بالمجاز الإنشائي" وهو أكثر مهارة في الإدعاء والإثبات.

يخترق التاجر سلامة القواعد اللغوية بحثا عن صورة بلاغية نغمة وإيقاعا دون التقيد بالعلاقات النحوية والدلالية التي تتكون بين المفردات وقواعدها التركيبية. المشكلة بالنسبة له، ليست مشكلة لغة أوهوية ولا يهمّه ما يمكن أن ينجر عن ذلك من استلاب وتهميش "للثقافة الوطنية" بقدر ما يهمه ترويج السلعة. هذا الإرتباط بين البلاغة والملكية سمح بحرية التصرف في العبارة دون تقيد بقوانينها النحوية والدلالية أيضا.

وليس من شك في أن تحولات تعبيريّة من مجال إلى مجال ومن مستوى إلى مستوى هي بصدد الإنجاز داخل العبارة العربية نفسها. ومن هذه الوجهة يمكن اعتبار " نور النجاح" الذي هو عنوان لمقاولة كهرباء على أنه "كان" أو كان يمكن أن يكون أكثر تلاؤما مع العلم والمعرفة عموما ومع المكتبات كمحلات لذلك. قد تكون دلالة التفاؤل لصاحب المحل نفسه بالنجاح التجاري وحث المستهلك على الشراء. وقد تكون أيضا تفاؤلا بنجاح من يدرس من أبنائه في هذا النور. وهي من طرق البيان في النص تلتجئ إلى التصوير للتأثير بطريقة الإيهام والقياس الخادع المضخم.

الإحالات :

1- Jean Duvignaud, Francastel et Parisfsky, Le problème de l'espace, in sociologie de l'art et sa vocation interdisciplinaire, médiations, les éditions Denoël/Goutier, Paris,1976,p262/

2–كان يحدد العنوان أو الإسم علاقة مصاهرة، مثلا، فيقيمها أو يعدمها.

3- Pierre Bourdieu, ce que parler veut dire, l'economie des échanges linguistiques, Fayard, France, 1982,p18.

4–تعني عبارة "سرة البلاد" في الإستعمال الإجتماعي التونسي قلب المدينة ومركزها الأساسي.

5– البلدية، دراجة تونسية تشير إلى سكان المدينة "المتأصلين" فيها.   6 – قاع الجرة كناية على العمق الأساسي للمدينة العتيقة.

7- Roland Barthes, l'aventure sémiologique, Seuil, 1985, p261.

8- Jean Duvignaud, Lieux et nom lieux, éditions Galilée, 1977,p51.

9- Abdelwaheb Buhdiba, Durée et changement dans la ville arabe, in la ville arabe dans l'islam, sous la direction de A. Buhdiba et Dominique Chevalier, C.E.R.E.S et C.N.R.S, 1982, p23.

10- Roland Barthes, l'empire des signes, Flammarion,1970, p43.

11- Jacques Berques, le Maghreb entre deux guerres, seuil, Paris, 1962,p216.

12- Abdelwaheb Bouhdiba, Durée et changement dans la ville arabe, Op. cit, p23.

13- Roland Barthes, Eléments de sémiologie, Seuil, 1985, p21.

14– عبد الرحمان بن خلدون، المقدمة، الجزء الثاني، الدار التونسية للنشر، 1984، ص (726–727).

15– الطاهر لبيب، العجز عن التعريب في مجتمع تابع، المستقبل العربي، عدد 29، جويلية 1981، ص 22– 23.

16- Karl Marx, le capital, Tome I, Editions sociales, Paris, 1950,p 216.

شخصيّة الرّسول في الأدب العربيّ المعاصر: بين التّمثّل والواقع

الطاهر المنّاعي *

إنّ الكتابة عن الرسول ليست ظاهرةً جديدةً ولا حديثةً وإنما هي قديمة تعود إلى القرن الثاني للهجرة نجدها في كتب السيرة كسيرة ابن هشام (ق 2هـ) وكتب التاريخ كتاريخ الطبري (ق 4)، وكتب التفاسير كتفسير ابن كثير (ق 8هـ). ولقد كتب القدامى السيرة بدافع التدوين والتاريخ والعبرة، بينما في العصر الحديث أجبِر المؤلفون تحت ضغط الظروف الجديدة على إعادة النظر في السّيرة النبوية وتحديد دوافع الكتابة فيها. ومن هذه الظروف والدوافع سننطلق في تحليل شخصية الرسول في الأدب العربي المعاصر.

I- ظروف الكتابة ودوافعها

هذه الظروف يمكن إجمالها في ما يلي :

– انقلابُ الموازين الحضارية لصالح الغرب المسيحي.

– وجود أغلب البلدان العربية – الإسلامية تحت سيطرة الاستعمار والبعضُ منها استقلّ حديثا.

– اتّصال المثقفين العرب بأروبا وإدراكهم للهوة الحضارية الفاصلة بين الشرق الإسلامي والغرب المسيحي خاصةً في مجال العلم والتكنولوجيا ومناهج البحث المتطورة.

– ردّة الفكر الليبيرالي وحرصُ المفكرين على مصالحة واقعهم الاجتماعي. أمّا الدّوافع فيمكن تحديدها في ما يلي :

أ – دوافع موضوعيّة :

– مواجهة الغزو الحضاري الغربي والدفاع عن الذّات.

– الرّدُ على حركة الاستشراق التي تسعى إلى النيل من الروح المعنوية للأمة الإسلامية.

– إعادة النظر في التراث وقراءته على ضوء المناهج الحديثة.

ب – دوافع ذاتية : ذكرها كلّ مؤلف في مقدّمته : وهي بالنسبة إلى هيكل الردّ على مطاعن الغرب في شخصية محمدّ إذ اعتبره بعضهم لصّاً وساحرا ومتهالكا على اللذّة وقساً روميّاً يسعى إلى كرسي البابوية. وقد لاحظ إضافات كثيرة في كتب السّيرة القديمة لايصدّقها العقل واعتمدها الطّاعنون في الإسلام ممّا دفعه إلى القول: "وهداني تفكيري آخر الأمر إلى دراسة حياة محمدّ... وهدفي مطاعن المسيحيّة من ناحية وجمود الجامدين من المسلمين من الناحية الأخرى، على أن تكون دراسةً علمية على الطريقة الغربية خالصة لوجه الحق ولوجه الحقّ وحده" (1).

أمّا طه حسين فقد نزّل كتابه في إطار رؤية تحديث النصوص القديمة. لأن كتابة السيرة في اعتقاده "ضربٌ من الالتزام الفكري منطلقه التراث الفكري الإسلامي الذي بنيتْ عليه حضارة من أروع الحضارات. يقول : "إلى هذا النّحو

* أستاذ مساعد بكليّة الآداب. منوبة. تونس

من الأدب القديم ومن إحياء ذكر العرب الأولين قصدت حين أمليت فصول هذا الكتاب. ولستُ أريد أن أخدع القرّاء عن نفسي ولا عن هذا الكتاب فإنّي لم أفكر فيه تفكيرا ولا قدّرته تقديرا ولا تعمّدت تأليفه وتصنيفه كما يتعمد المؤلفون، إنّما دفعت إلى ذلك دفعا وأكرهت عليه إكراها ورأيتني أقرأ السيرة فتمتلئ بها نفسي ويفيض بها قلبي وينطلق بها لساني وإذا أنا أملي هذه الفصول وفصولا أخرى أرجو أن تنشر بعد حين" (2). وبالنسبة إلى العقاد كانت الكتابة ردًا على صديق ادّعى أن بطولة محمد إنما هي بطولة سيف ودماء، "وتقديرا لعبقرية محمد بالمقدار الذي يدين به كلّ إنسان ولايدين به المسلم وكفى" (3) في حين يقول عبد الرحمان الشرقاوي في مقدمة كتابه "محمد رسول الحرية": أردتُ (بهذا الكتاب) أن أصورّ قصة إنسان اتّسع قلبه لآلام البشر ومشكلاتهم وأحلامهم وكونّت تعاليمه حضارة زاهرة خصبة أغنت وجدان العالم كلّه لقرون طوال ودفعت سلالات من الأحياء في طريق التقدم وكشفت آفاقا من طبيعة الحياة والنّاس..." ويضيف : "قصةُ إنسان ناضل... ضد القوى الغاشمة المفترسة من أجل الإخاء البشري ومن أجل العدالة والحرية وكبرياء القلب المعذّب ومن أجل الحبّ والرحمة ومستقبل أفضل للنّاس جميعا بلا استثناء : الذين يؤمنون بنبوته والذين لايؤمنون بها على السوّاء. إنه ميراثهم جميعا لا ميراث الذي يؤمنون به فحسب" (4).

وتوجد أسباب أخرى نفسية - دينية ووجودية : لعلّها من قبيل الشعور باقتراب الساعة أو الشعور بالذّنب أو من قبيل تطهير النفس وتأكيد الإيمان ودفع التّهم كمن يقصد بيت الله الحرام بعد أن "يشيخ" (بمعنييها الفصيح والدارج) تطهيراً للذنوب. على كلّ مهما اختلفت الأسباب فما يهمّنا الآن هو البحث في مراكز الاهتمام بهذه الشخصية من خلال الدّراسات المذكورة.

II- مراكز الاهتمام

هي العناصر التي استقطبت كتّاب السيرة الحديثة وتجلّت بشكل واضح في تحاليلهم وتعاليقهم... ويمثّل عنصر "محمد النبي" الموضوع الأكثر تداولا في كتاباتهم.

1) محمد النبي : اهتمت هذه الدّراسات في الغالب بمحمّد قبل البعث ومحمد بعد البعث وذلك لتأكيد أنّ الكون كلّه كان يتهيأ للحدث الجلل ألا وهو نزول الوحي وبعث نبيّ عربي. فخصّص هيكل الفصول الأربعة الأولى لتحديد الإطار الحضاري للإسلام، وملأ بذلك الفراغ الموجود في بعض كتب السيرة الحديثة التي أغفلت التعمّق في الكشف عن حياة الرسول قبل الدّعوة وتحدّث عن المؤثرات الخارجية التي يمكن أن نحصرها في النقاط التالية :

- حياة مكة الاجتماعية والاقتصادية : كانت مكّة تمثّل تراث العرب الديني وتَضمُّ في معابدها أكثر من ثلاثمائة صَنَم تمثل آلهة قبائل العرب. ومكة بها بنية اجتماعية طبقية: الأحرار والعبيد وهي ميدان رخاء مادي وحسّي : النبيذ والجواري والعبيد. هذه الظواهر أفرزت قيما اجتماعية متحرّرة. والمدينة مستقلّة سياسيا واقتصاديا وفيها صراع بين قريش ومنافسيها على السقاية والرفادة، ذلك أنّ الكعبة هي المحور الأساسي لكلّ نشاط. ومن هنا وجب ظهور معدلّ لهذه الحياة، أي وجبت إعادة تنظيم الكون. وكان لمحمّد داخل هذه البيئة حضور متميّز : سياسي واجتماعي واقتصادي :

-سياسي :صلح الفُضول : دعمّ زعامة قريش فقد حسم محمّد الخلاف حول الحجر الأسود.

- اقتصادي : المتاجرة بأموال خديجة أعطاه نوعا من الامتياز عن بقية الرجال.

- اجتماعي : من خلال نشاط قبيلته التي تسهر على الحياة في مكة.

لابدّ أن نشير إلى هجوم أبرهة على مكة ومحاولته تهديم الكعبة. هذه الهزيمة كان لها بعد سياسي. أمّا المؤثرات الدّاخلية التي ساهمت في تكوين شخصية محمد فإنّ هيكل يتحدث عن يتْمه المثلّث : موتُ والده وموتُ أمّه وموتُ جدّه عبد المطلب الذي كان له تأثير نفسي كبير- بل سياسي، فجدّه هو رأس القوم. ويرى هيكل أن رفض المرضعات له يعود إلى يتْمه لا إلى فقره. ولم يعط أهمية للملكين اللذين شقاّ صدر الرسول لتطهيره ولا إلى ولادته، فقال إنّ آمنة "وضعت كما تضع كلّ أنثى" (5). على خلاف ما ذكره ابن هشام وابن سعد وطه حسين (6).

من المؤثرات الدّاخلية أيضا - موت أبنائه الأربعة من خديجة وبقاء البنات... وهو ما دفع "مكسيم رودنسون" إلى القول بأنه كان يكثر من الزّواج بحثًا عن ولد (7). وفي النهاية كانت له علاقة وثيقة بورقة بن نوفل المتشبّع بالديانة النّصرانية.

أمّا طه حسين فيحلّل في الجزء الأول من كتابه على "هامش السيرة" علامات النّبوة وقد تبدّت في الكون، ولدى

بعض النماذج الحائرة، وفي بني هاشم وفي شخصية الرسول ذاته.

* في الكون : فساد العقائد ←—— طغيان الوثنية.
فساد السياسة : كثرة الحروب بين القبائل وبين الأمم : الفرس =/= الروم، وانتصار ذي نواس اليهودي الذي أباد عشرين ألف نجراني مسيحي في اليمن.

*** في النماذج الإنسانية الحائرة :**

– راهب الاسكندرية : خرج من أرض قيصر بحثا عن الاطمئنان.

– بحيرا : راهب وعالم رأى الفتى مع القوافل فتحدّث إليه وتنبأ له بأن يكون نبيا يغيّر وجه العالم.

– ورقة بن نوفل قريب خديجة (ابن عمّها) بارك زواج محمد منها وكانت له علاقة بالراهب نسطاس وكوّن معه جمعية سرية عربية تبشّر وتهيءُ النّاس لديانة جديدة.

– سيد بنى مخزوم (عمرو بن هشام) : شخصية عربية حائرة صادق نسطاس واطمأنّ إلى ورقة.

*** في بني هاشم :** حفر عبد المطلب لزمزم وانفجار الماء تحت راحلته. شخصية عبد المطلب اجتمعت فيها كلّ الخصال.

– ومن العلامات أيضا نجاة والده عبد الله من الموت بعد أن ضرب عبد المطلب القداح : هو رمز التضحية والفداء (كان عبد المطلب قد نذر الآلهة بضحية من أبنائه لو عاش أولاده العشرة).

– يُشير طه حسين أيضا إلى حادثة أبرهة ومحاولته تهديم الكعبة وموقف عبد المطلب منه وكذلك إلى الطير الأبابيل التي حمت الكعبة : فأبرهة علامة من علامات النبوة.

أمّا العلامات الذّاتية فيتحدث عنها طه حسين من خلال آمنة وحملها وإعراض المراضع عن الطفل اليتيم واتصاله بثدي حليمة، واتصال الملكين به وعملية شقّ الصدر. ثم من خلال محمد الرّاعي وميله إلى العزلة وزواجه من خديجة ومحاولة أبي جهل قتله...(8) إلى غير ذلك. المهمّ أنّ طه حسين جمع من العلامات ما هو مقبول عقلا وما هو غير مقبول، ولكنّ الأسلوب الذي به قدّم تلك العلامات فيه حرارة إيمان وغزارة عواطف يندر وجودها في كتب أخرى.

وأشار العقاد في علامات مولده إلى تداعي القيم في فارس وبيزنطة والحبشة وإلى تضافر مجموعة من العوامل الموضوعية والذّاتية لترشيحه لتلك الرسالة من أمّة وقبيلة وعائلة وأخلاق وسلوك وفصاحة لسان... (9) وتجنّب العقاد الخوض في ما خاض فيه حُسين وهيكل أي الفترة السابقة للوحي وما صاحبها من خوارق.

أمّا الشرقاوي فقد تميّز عنهم بتحليله البنية الاقتصادية والاجتماعية في مكة واعتبر الصراع الطبقيّ وانحلال القيم الاجتماعية أحد الأسباب الرئيسية لظهور محمّد. ولم يُشر إلى وجود خوارق أو علامات غير طبيعية تُبشّر بالنبوّة(10).

هذه إذن جملة مؤشرات ما قبل البعثة التي ستقودنا إلى البعثة ذاتها ومعها ندرس أربعة مواضيع أثارت جدلا بين المسلمين والمستشرقين وهي : الوحي وقصةُ الغرانيق والإسراء والمعراج وغزوة بدر.

يتّهم بعض المستشرقين الرسول بأنّه كان مصابا بالصرع، وأنّ القرآن الذي يتلوه يأتي في الغالب إثر نوبات عصبية يتصبّبُ على إثرها العرق ويعيش محمّد في غيبوبة تامّة، فإذا أفاق تلا الوحيّ. وأنّ القرآن من إنشائه، والعديدَ من الآيات أضيفت إلى القرآن لأسباب دينية وسياسية (11).

يقول هيكل إنّ محمّدًا لمّا شارف الأربعين (610م) بقي ستة أشهر يتعبّد بالغار حتى خشي على نفسه عاقبة أمره فأسرّ بمخاوفه إلى خديجة وأظهرها على ما يرى وأنه يخاف عبثَ الجنّ به فطمأنته... وفيما هو نائم بالغار يوما جاءه ملكٌ وفي يده صحيفة فقال : "إقرأ فأجابه مأخوذًا : ما أقرأ؟ فأحسّ كأن الملكَ يخنقهُ ثم يرسله ويقول له : اقرأ. قال محمّد، وقد خاف أن يُخنق مرّة أخرى : ماذا أقرأ؟ قال الملَكُ : اقرأ باسم ربك الذّي خلق، خلق الإنسان من علق اقرأ وربك الأكرم الذي علّم بالقلم علّم الإنسان ما لم يعلم (12). فقرأها وانصرف الملَكُ عنه وقد نُقشت في قلبه. ثم استيقظ فَزعًا يسأل عمّا حدث ومكث برهة أصابته فيها رعدة الخوف... ثمّ هام في الجبل وسمع صوتًا يناديه فإذا هو الملَكُ في صورة رجل يناديه... وعاد إلى خديجة وهو يقول زملوني. فزملتْه وهو يرتعدُ كأنّ به الحُمّى. وذهبت خديجة لتعلم ابنَ عمّها ورقة بن نوفل الذي طمأنها وأعلمها بأنه نبي هذه الأمّة. ولمّا عادت ومحمّد في هدأة نومه إذ به، وقد اهتزّ وثقل تنفّسه وبلّل العرقُ جبينه، يقومُ ليستمع إلى الملك يُوحي إليه (يا أيّها المُدّثّرُ قُمْ فَأنْذِرْ، وَرَبَّكَ فَكَبِّرْ وثِيَابَكَ فَطَهِّرْ والرُّجْزَ فَاهْجُرْ ولاَ تَمْنُنْ تَسْتَكْثِرُ ولِرَبِّكَ فَاصْبِرْ)(13). وتوالى الوحي بعد ذلك تباعا وفي ظروف مختلفة.

ويضيف هيكل أنّ الدعوةَ بقيت سرّيّةً أو محدودةً مدة ثلاث سنوات حتى أمر اللهُ رسولَه أن يُظهر ما خفيَ من أمره وأن يصدعَ بما جاء منه، ونزل الوحي : "وَ أَنْذِرْ عَشِيرَتَكَ

الأقْرَبِينَ، وَاخْفِضْ جَنَاحَكَ لِمَنْ اتَّبَعَكَ مِنَ المُؤْمِنِينَ فَإِنْ عَصَوْكَ فَقُلْ إِنِّي بَرِيءٌ مِمَّا تَعْمَلُونَ" (14). وأورد طه حسين في الجزء الثالث من كتاب "على هامش السيرة" الأحداث ذاتها تقريبا على لسان محمّد (15)، ولم يتعرض العقاد ولا الشرقاوي لهذه الأحداث ولكنّهما أشارا إلى استعداده للفكرة الدينية.

2) **قصّة الغرانيق** (*) : هذه القصّة لها علاقة بأسباب عودة المهاجرين من الحبشة. أورد ابن سعد في طبقاته والطبري في تاريخه وبعض كتّاب السيرة والمفسرين أنّ الرّسول لمّا ضاق ذرعا بسادات قُريش تلا عليهم سورة النّجم حتى إذ بلغ منها قوله تعالى "أفَرَأَيْتُمْ اللاتَ وَالعُزَّى وَمَنَاةَ الثَّالِثَةَ الأُخْرَى" (16) قرأ: تلك الغرانيقُ العُلاَ وإنَّ شَفَاعَتَهُنَّ لَتُرْتَجَى" ثم أكمل السورة وسجد فسجد المسلمون والمشركون معه.

وأعلنت قريش رضاها عنه، لأنّ آلهتها ستشفع لأفرادها عند الله. لكن محمّدا ارتدّ عن ذكر آلهة قريش بعد تدخّل جبريل، واعترف حسب ما جاءت به الأخبار أنه قال على الله مالم يقل.

فالمهاجرون لمّا بلغهم ذلك (أي اعتراف محمد بآلهة قريش) قالوا "عشائرنا أحبُّ إلينا" وقفلوا راجعين إلى مكّة من الحبشة، وفي الأثناء عاد التوتر بين محمد وقريش لأنّه عاد يشتم آلهتهم. ورغم ذلك دخل المهاجرون إلى مكّة (17).

يرفض هيكل هذه القصّة ويلوم أصحاب السِّيَر والمؤرخين والمفسرين من المسلمين الذين أوردوها، ويردّ على المستشرقين الذين يرون في "الاضافة" حرصا من محمّد على حماية أصحابه وقد تودّدَ إلى قريش تجنّبا لأذاها.

هذه القصّة لم يتعرّض لها الشرقاوي والعقاد ورفضها جعفر ماجد مبينا أن السياق لايقبلها لا من حيث المحتوى ولا منْ حيث الصياغة لأن (كلمة غرانيق نابئة في النطق ثقيلة على السّمع لم تأت في أشعار المشاهير من الشعراء ولا ردّدها اللسان العربي (18).

3) **الإسراء والمعراج : (قبل الهجرة أي سنة 621م)**

الإسراء : هو تحوّل الرسول ليلا من المسجد الحرام إلى المسجد الأقصى، والمعراج هو انعطافه نحو السماء ووصوله إلى العرش حيث خاطبه ربّه في شأن الصلاة (خمسون صلاة كل يوم) (19).

أورد هيكل في شأن هذه القصّة ما رواه المستشرق "إميل درْمنجيم" الذي اطلع على كتب السيرة وسرد القصّة بأحداث طغى عليها الخيال والعجيب (جبريل وضّاء الجبين وقد تدلّى شعره الأشقر في ثياب مزركشة بالدرّ والذّهب وله أجنحة من كلّ ألوان والبراق دابة لها أجنحة كأجنحة النّسر...) مرّ الرسول في رحلته بجبل سيناء وكلّم موسى ثم ببيت لحْم حيث ولد عيسى وصلّى ببيت المقدس. ثم ارتكز على صخرة يعقوب وصعد إلى السماوات، والتقى في بعضها بالأنبياء والرسل، ثم واصل سيره إلى سدرة المنتهى حيث خاطب الملائكة ووصل إلى العرش أخيرا أين حاوره ربّه (20).

هيكل فقط أثار هذه القصّة وشعر بالحرج جرّاء ما أحيطت به من مبالغات لذلك فضّل مناقشة مسألة ثانية وهي : أكان الإسراء والمعراج بالجسم أم بالروح؟؟ وما الحكمة في ذلك؟؟ يقول : "ففي الإسراء والمعراج في حياة محمّد الروحية معنًى سام غايةَ السموّ، معنى أكبرُ من هذا الذّي يصوّرون... فهذا الرُوح القويّ قد اجتمعت فيه في ساعة الإسراء والمعراج وحدة هذا الوجود بالغة غاية كمالها... تداعت في هذه الساعة كلّ الحدود أمام بصيرة محمّد واجتمع الكون كلّه في روحه فوعاه منذ أزله إلى أبده" (21). بدا لنا تحليل هيكل مستوحى من التجربة الصوفية التي تقوم على المجاهدة والمكاشفة والاتصال فالاتحاد.

4) **غزوة بدر** : حدثت هذه الغزوة في الثامن من رمضان من السنة الثالثة للهجرة. فقد علم المسلمون بأنّ قوافل قريش التجارية عائدة من الشام فاعتزموا انتظارها والاستيلاء عليها، لكنّ قريشا فوّتت الفرصة عليهم بتغيير طريق العودة. فنجت القوافل، وقرّرت محاربة محمد الذي خرج بدوره مع الأنصار والمهاجرين إلى ماء بدر حيث التقى الجمعان.

ما يهمّنا في هذه الواقعة حدثان : الأول يخصّ نزول الملائكة لمساعدة المسلمين لأنهم كانوا قلّة (حوالي 300 رجل) والثاني قتل الأسرى والضجة التي أثارها المستشرقون.

طه حسين الذي دأب في كتابه "على هامش السيرة" على سرد الخوارق لم ير بأسًا من إيراد ما يعتقد أنه حدث يوم بدر. يذكر أن "أبا جهل لايكاد يقوم حتى يرى هولاً لم ير مثله قطّ، وما كان يقدّر أنّه سيراه آخر الدّهر. يرى سحائب بين السّماء والأرض قد أظلم لها الجوّ ومرّت كأنها العواصف. ثم هبطت منها أشخاصٌ قد لبسوا العمائم وألقوا فضلها

على ظهورهم، وركبوا الخيل مسوّمة وهم يضربون من المشركين الأعناق ويقطعون منهم "كلّ بنان" (22).

والغريب أنّ أبا جهل لم يحدث أحدا بما رأى لأنّ الهُذَلي ابن مسعود اجتزّ رأسه وحمله إلى النبي صلى الله عليه وسلم كما يقول طه حسين نفسه.

هيكل كان أقلّ خيالا من طه حسين، فنقل صوراً من المعركة ووصف قوة المسلمين وقد "كشفت أمامهم حجب الزمان والمكان وأمدّهم اللهُ بالملائكة يبشرونهم ويزيدونهم تثبيتا وإيمانا" (23). وفي ذلك يقول نزل قوله تعالى "إذْ يُوحي ربُّكَ إلى الملائكة أنّي معَكُمْ فثَبِّتُوا الذينَ آمنُوا، سأُلْقي في قُلُوب الذين كفَرُوا الرُّعبَ فاضْرِبُوا فَوْقَ الأعناقِ واضْرِبُوا منهم كلَّ بَنَان (24).

في هذه الغزوة قُتل أسيران هما : النّضرُ بن الحارث وعقبة بن أبي معيط بأمر من محمّد.

يرى المستشرقون في هذا العمل تأكيدا على ظمأ الدين الجديد إلى سفك الدّماء، وكان أكرم بالمسلمين بعد كسب المعركة أن يردوا الأسرى وأن يكتفوا بما غَنمُوا.

ويرى هيكل في ردّه عليهم أن قتل اثنين من خمسين أسيرا لايقاس بالمجازر التي ارتكبت باسم المسيحية في مدينتي "ليل" و"باريس" حين قام الكاثوليك بذبح البروتستان غدرا وغيلة. كما لايُقاس هذا العمل بما قام به الاستعمار في البلدان التي حكمها وبعدد القتلى أثناء الحرب الكونية (25).

أمّا العقاد فقد نبّه إلى أن قتل الأسرى ليس حكما عاما في الإسلام "وإنما هي حالة أفراد كانوا معروفين بتعذيب المسلمين والتنكيل بهم في غير مبالاة ولا نخوة" وليست هي كحالة الأسرى العاديين. "فقتل الأسرى بعد بدر إن هو إلاّ قصاص كقصاص المتهمين بالتعذيب... جاز هذا في كل قانون" (26).

2) محمد السياسي :

يصعب في الحقيقة الفصل بين محمّد النبي ومحمد السياسي لتلازم الصفتين إلى حدّ التطابق ولكن إذا كان محمّدٌ النبي يسيّره الوحي والهديُ الإلهي، فإنّ محمّداً السياسي كان يصدر فيما يقرّر في الغالب عن تجربة وقناعة. وكان في ما عدا الوحي كما يقول محمّد الحديدي "قائدا وزعيما ورجل دولة... يقود الرّجال ويخوض الحروب ويعتمد المعاهدات" (27). ولكنّ صورة محمّد السياسي في الكتابات المعاصرة جاءت باهتة أحيانا كما هو الشأن عند طه حسين وبدرجة أقل عند هيكل، وناصعة مشرقةً مع العقاد والشرقاوي وجعفر ماجد.

حدّد العقاد صورةَ محمّد الزّعيم أو القائد في ثلاثة فصول وهي عبقرية محمد العسكرية وعبقرية محمد السياسية وعبقرية محمد الإدارية، وانتهى بعد تحليله لمواقف من حياة محمد أثناء رفع الحجر الأسود وصلح الحديبية وتوزيع الغنائم وتوجيه الأمراء والولاة وكتابة المعاهدات والمواثيق، انتهى إلى النتائج التالية وهي :

1– أن حروبَ الإسلام هي حروب دفاع، فهو المعتدى عليه.

2– أن الإسلام فكرة تواجه سلطة تحول دون تحقيق الدعوة، (كالثورة الفرنسية والثورة الروسية وتجربة كمال أتاتورك).

3– حرُوب الإسلام بعد الانتشار كانت تفرضها سلامة الدولة (ما يحدث خارج الدولة الإسلامية يهدّد الإسلام).

4– الرّسول لم يطلب الحرب من أجل الحرب ومع ذلك فهو يصيبُ في اختيار الوقت وتسيير الجيش وترسيم الخطط والاستشارة. لذلك فهو في نظر العقاد أسبق من نابليون في سرعة الهجوم واختيار المكان والزمان وقطع القوة المالية أو التجارية، وفي المشورة والاستطلاع.

5– مقتل كعب بن الأشرف من يهود بني النضير حقّ لأنه هجا المسلمين وألّب الأعداء ونقض العهد وشبّب بنساء المسلمين (فهو أسير حرب عاد إلى الحرب مرة أخرى : يحاكم ويقتل) أمّا أسرى بدر فقتلهم هو قصاصٌ كقصاص المتّهمين بالتّعذيب. وقتل المقاتلين من بني قريظة يعتبره العقاد تنفيذاً لحكم التوراة (إصحاح 10).

6– صلح الحديبية (خرج فيه النبي حاجّا لاغازيا) أعطى أروع الأمثلة على حنكته السياسية.

7– إدارة محمد ورئاسته هبة من هبات الخلق والتكوين دبّر بهما الأمور والشعور (وضع الحجر الأسود + توزيع الغنائم)...

أمّا هيكل فقد اعتبر الهجرة موقفا سياسياً يسمح لمحمد بتكوين دولة تضمن وحدة المهاجرين والأنصار لذا فقد عاهد اليهود وحرّر وثيقة الأمان وألزم اليهود بالتشاور مع المسلمين في حالة الحرب وعقد المحالفات... وركّز هيكل على صلح الحديبية لأنه أرغم قريش على الاعتراف بدولة محمّد ودينه (سنة 6هـ). وناقش هيكل ما سماه "رودنسون"

بالنبي المسلح، (28) وبيّن أن عبقريته متصلة بقيادة الجيوش وتنظيمها. فهو يعمدَ إلى الحرب النفسية (قطع الماء عن اليهود في خيبر) وإلى استراتيجية الدفاع والهجوم.

وتناول هذه القضايا تقريبا جعفر ماجد في فصلين هما: فصل الرجولة والفحولة، وفصل الفراسة والسياسة واعتبر حروب النبي صراعا حضاريا وليست حروبا دينية غايتها إبادة كلّ مخالف للرأي. وانتهى في تحليله إلى أن محمدًا استطاع أن يُنْشئ بالمدينة دولة الإسلام الأولى ويخلُق حركة تجارية كبرى(29).

إلاّ أنّ أهمّ الأفكار في هذا الباب ما قدّمه عبد الرحمان الشرقاوي في كتابه "محمد رسول الحرية" حيث ركّز بحثه على الجانبين الاقتصادي والاجتماعي.

فقد نظر إلى محمّد على أنه صاحبُ ثورة سياسية اقتصادية واجتماعية : ثار على القيم السائدة : كالربا والاحتكار وفساد الأخلاق والمعاملات واستغلال العبيد والأجراء وتجارة الخمور والخنازير وصناعة الأسلحة. وكانت ثورة محمّد "تُقيم العدالة وتحرّر الإنسان من السيطرة والخوف وتحرّر العقول والقلوب من الإذعان لأصنام الكعبة ولقوى الخفاء وتضع أساسا للتعامل بين الرجل والمرأة بين الإنسان والإنسان" (30) فرسالة محمّد بهذا المعنى تتنزّل في إطار صراع طبقي بين أغنياء يدافعون عن وجودهم ومصالحهم وفقراء ينشدون حقّهم في الحياة الكريمة بعيدا عن الإرهاب الفكري والمادي.

ويبرزُ محمّد في كتاب الشرقاوي محاربا للطبقيّة والبطالة والاستكانة والعجز وهو بذلك يمثل تهديداً حقيقيا لمصالح السادة في مكة والمدينة، بل وفي كامل الجزيرة. فهو ثائر بدرجة أولى على وضع اقتصادي واجتماعي متردَ. وهذا ما يفسّر التحاق العبيد والفقراء والمستضعفين في الأرض به، وهو حامل لدستور السّوق الحديثة : عدل واحترام: "لا ربا ولا إرهاق ولا غرر ولا غرار ولا تعامل على بضاعة لم توجد بعد..." (31).

يبدو إذن محمد في كتابه هذا أعظم شخصيّة عرفها التاريخ "خلق أمة وكوّن دولة" لا باعتباره نبيا يُوحى إليه بل باعتباره إنسانا يخطئ ويصيب. ويبدو الإسلام حداً فاصلا بين عهد الإقطاع وعهد العدالة الاجتماعيّة بقيادة محمّد زعيم الضعفاء، وممّا يلاحظ أن هذه الدراسة متأثرة بالتحاليل المادية للتاريخ، (32) وتسعى إلى فهم بنية المجتمع العربي وعلاقاته الدّاخلية بالرجوع إلى علاقات الإنتاج.

3– محمد الإنسان :

لئن فصلت بعض كتب السيرة المعاصرة هذا الوجه من شخصية محمّد عن بقية الوجوه الأخرى لأسباب منهجية فإنّ محمّد الإنسان يبقى قطب الرحى في هذه الشخصية المتعدّدة الأبعاد. فإنسانية محمّد ماثلة في محمّد النبي ومحمّد الرئيس بل إنّه النبي الإنسان كما سمّاه جعفر ماجد: إنسان وهو ينشر الدّعوة، إنسان وهو يخوض المعارك، وإنسان وهو في مجتمعه ومع آل بيته : فهو القائل : "إِنَّمَا أَنَا بَشَرٌ مِثْلُكُمْ يُوحَى إِلَيَّ" (33).

وأجمعت الدراسات الحديثة على أنه كان مثالا في التواضع والوفاء والزهد في الدنيا والرفق بالإنسان والحيوان. لم تكن في مجلسه أبهة الملوك وكان يمنع النّاس من أن يقفوا له إجلالا، ويستجيبُ لدعوة الحرّ والعبد والأمة والمسكين ويزور المرضى في أقصى المدينة. يطهّر ثيابه بنفسه ويعقل البعير. وكان كما صوره هيكل "المثل الأعلى في اللباس والفراش والطّعام". وعنه يقول الشرقاوي :

"إن هو إلاّ بشر مثلُهم لايملك لنفسه نفعا ولا ضراً ولايستطيع أن يدفع عن نفسه أو غيره المرض أو الموت، وإنّه ليبكي مثلُهم ويضحك ويتعب جسده وينشط وينام ويأكل الطّعام ويمشي في الأسواق. "ولا يعرف الغيب وما هو بمعجز فما البشر بمعجزين. لكنّما في الصدر منه تتأجّج الكلمة المضيئة التي يقتحم بها مجاهل الظلمات ليضيء شعاعها كلّ طرق الإنسان إلى الحق والعدل والعافية والصدق والخير فيحرّر الإنسان ممّا يعاني وكان الإنسان ضعيفا..." (34).

بعد هذا التقديم العام لإنسانية محمد نتوقف عند موضوعين اثنين كانا محلّ خلاف بين المستشرقين وكتاب السيرة الحديثة وهما : تعدّد الزّوجات وحديثُ الإفك. ثم نُنهي هذا البابَ ببعض المواقف المؤثرة في حياة محمد وهي موت ابنه إبراهيم وبعض الصحابة.

أمّا الموضوع الأول وهو تعدّد الزّوجات، فقد تحدّثت عنه كتب السيرة القديمة دون حرج ممّا جعل هيكل يقول إنهم قدّموا عن حسن نية لأعداء الإسلام حجّة للطعن في شخصية محمد صلى الله عليه وسلم باعتباره عظيما في كلّ شيء حتى في شهواته (35).

وتذكر المصادر القديمة أنّه تزوّج أربع عشرة امرأة، ثلاثًا لم يبن بهنّ وهنّ:

الشّنْباءُ : (حاضت لمّا دخل بها ومات إبراهيم في الأثناء فطلقّها).

غزيّة : غنية وجميلة خطبها (لما دخل بها قالت له إني أعوذ بالله منك فردّها إلى أهلها).

أسماء بنت النعمان : وجد بها بياضاً (قد يكون بَرَصاً) فطلقها.

وبنى بإحدى عشرة زوجة أشهرهنّ خديجة (28 سنة).

سودة بنت زمعة (مات زوجها بالحبشة) أم سلمة (كهلة مسنة) جُويرية بنت الحارث، حفصة، ابنة عمر (مات زوجها) وعائشة بنت أبي بكر (خطبها وعمرها 9 سنوات وتزوج بها وعمرها 11 سنة) رملة بنت أبي سفيان (تنصّر زوجها بالحبشة) صفية الإسرائيلية (سيدة بني قريظة). في زواجها مشكلة : فقد قتل زوجها بأمر من النبي لأنه سئل عن كنز بني قريظة فأنكر وعثروا عليه عنده. ففكّر محمّد في الزّواج بها. هذا الزّواج فسرّه هيكل على أنّه موقف سياسيّ. فقد أطلق الرسول أسرى اليهود. مارية القبطية (جارية أهداها له المقوقس) قذفت بغلام خصي، فأمر النبي عليّا بقتله. لمّا همّ عليّ بالتنفيذ كشف الغلام عورته، فتزوجها الرسول وردّ لها اعتبارها.

أمّا عن زينب بنت جحش التي طلّقها زيد. فيرى المستشرقون (موير - درمنجم- لامنس) أنها كانت نصف عارية عندما رآها الرسول فعصف منظرها بقلب هذا الرجل الشديد الولع بالمرأة ومفاتنها. بينما يرى المسلمون أنّ زينب ابنة عمته وهو الذي زوّجها لزيد وأنها لم تكن سعيدة معه فطلبت الطلاق، وكان في الإمكان أن يتزوّجها قبل زيد نفسه. ويرى هيكل أنّ الرسول قد طبّق إرادة الخالق في مسألة التبني و "أنّ العظمة لا تخضع لقانون وبأن موسى وعيسى ويونس من قبل قد سمَوْا فوق نواميس الطبيعة وسنن الاجتماع". (36) والحقّ أنّ القرآن كان واضحا في التعامل مع هذه المسألة إذ خاطب الله محمدا معاتبا لأنه حاول إخفاء حبه "وتُخْفِي في نفسكَ مَا اللّهُ مُبْدِيه وتَخْشَى النّاسَ واللّهُ أحقُّ أنْ تَخْشَاهُ..." (37) وهذا خلاف ما ذهب إليه المسلمون الذين تجاوزا قصة الحب بينهما.

ويمكن جمع ردود فعل الكتّاب العرب على المستشرقين حول هذا الموضوع في النقاط التالية :

- الرسول لم يتزوج حتى سن الخمسين سوى خديجة.
- لم يتزوج بكرا سوى عائشة : بقية النسوة كنّ أرامل.
- كان الرسول يبحث في تعدّد الزّوجات عن الأولاد : فبناته تزوّجن والأولاد ماتوا.
- زواجه من عائشة وحفصة ترضية لوزيريه أو لصديقيه : أبي بكر وعمر.
- أغلب الزيجات كانت لأسباب إنسانية واجتماعية ودينية.
- علاقة النبي بالنساء لم تنل من هيبته ووقاره : فقد أعطى الدعوة حقّها والمرأة حقّها.
- المتعة لم تكن قط مقدّمة في الاعتبار عند اختيار النبي لواحدة من زوجاته قبل الدعوة أو بعدها.
- تزوّج الأحرار والسّبايا. القبطية والعربية.
- تعدّد الزوجات وقت الحروب ضروري.

يقول العقاد مخاطبا من اتهم الرسول بفرط الميول الجنسية "إنك لا تصف السيّد المسيح بأنّه قاصر الجنسية (undersexed) لأنّه لم يتزوج قط، فلا ينبغي أن تصف محمدا بأنه مفرط الجنسية لأنه تزوّج تسع نساء (overs-exed)". (38)

أمّا الموضوع الثاني في عنصر محمّد الإنسان فيخص حديث الإفك : فما هو هذا الحديث؟

أساسه اتّهام عائشة بالزّنا مع أحد المقاتلين وهو صفوان بن المعطل أمّا ظروفه فتتمثّل في أنّ الرّسول اصطحب عائشة في غزوة بني المصطلق. فلمّا انتهت الغزوة عاد المسلمون إلى المدينة دون أن ينتبهوا إلى أنّ عائشة تخلّفت عنهم. حتى إذا وصلوا وجدوا هودج عائشة فارغا، أرسلوا في طلبها فوجدوها عائدة على راحلة أحد جنود المسلمين وهو صفوان. وكانت عائشة قد تخلّفت لقضاء حاجة فسقط منها عقدٌ بقيت تبحث عنه، فلمّا فاتها القوم لم تجد بدًا من المكوث في مكانها لاتبرحه حتى مرّ بها صفوان وعرفها فأركبها دابته حتّى وصل بها إلى المدينة... ثمّ انتشر الخبر بحديث يتّهم عائشة.

وقد تبنّى جعفر ماجد آراء هيكل واعتبر أنّ للمسألة وجهين :

- الأوّل سياسي : خصوم أبي بكر السياسيين كعلي بن أبي طالب الذي لم تَرُقْ له العلاقة الحميمة بين النبي وأبي بكر فحرّض النبيّ على طلاق عائشة (حزب فاطمة =/= حزب عائشة) ومن ناحية أخرى حاول عبد الله بن أبيٍّ رأس المنافقين اقتناص الفرصة لتقويض القيادة السياسية الإسلامية التي حرمته زعامة يثرب.

- من الناحية الاجتماعية تصوّر هذه الواقعة جانبا من حياة النّساء تحت سقف واحد (حياة الضّرائر) وكذلك

الغيرة : كانت عائشة صغيزة ومقربة ولها منزلة عند الرسول. تورّط في هذا الحديث الشاعر حسّان بن ثابت ولئن تابَ فهو لم ينج من الضّرب ضربه صفوان بن المعطل كما تورّطت حمنة بنت حجش أختُ زينب في ترويج الحديث.

أمّا الرسول فقد تجاوز المحنة وطلب من عائشة أن تتوب إلى الله إن هي فعلت. إلى أن نزلت آيات من سورة النّور في براءة عائشة (الآية 11) يقول جعفر ماجد "وكان حديثُ الإفك في نهاية الأمرامتحانا للمسلمين ودرساً لهم في التعفّف عن القذف وصيانة الحياة الاجتماعية" (39).

أمّا المصائب التي حلّت بالرسول فإنّ أشدّها على الإطلاق في نظر المسلمين موتُ ابنه إبراهيم من زوجته مارية ولم يتجاوز السنتين.

واكتفي هنا بتقديم لوحة حزينة مؤلمة رسمها عبد الرحمان الشرقاوي في كتابه "محمد رسول الحرية" يقول"وسالت دموعه، دموع أب لم يعد له أمل في أن ينجب ولداً آخر بعده. وخرج يشيّعه حتى القبر في صمت فاجع ودمعه يسيل قال في استسلام "تدمع العين ويحزن القلب ولا نقول ما يحزن الربّ، ولولا أن الموت وعد صادق وموعدٌ جامع، فإنّ الآخر منّا يتبع الأول، لوجدنا عليك يا إبراهيم وجدا شديدا ما وجدناه، إنّا إليه راجعون" (40) وعاد إلى بيت "مارية" الأم الثكلى يواسيها.

وخصّص طه حسين في الجزء الثالث من كتابه على هامش السيرة فصولاً ترشحُ بالمعاناة تصورّ حزن النّبيّ البالغ على موت رفاقه : كحمزة سيد الشهداء ومصعب بن عمير، وزيد بن حارثة (41).

وعفا النبي عفوا لا نظير له عن اثنين من ألدّ أعداء الإسلام هما : عبد الله ابن أبي المنافق، ووحشي قاتل حمزة.

III– المنهج

لا نعني بالمنهج المفهوم الفلسفي الذي "يقصد به مجموع العمليات الذهنية التي يسعى بواسطتها علم ما ليصل إلى الحقائق ويبرهن عليها ويتحقق من صحتها"،(42) وإنّما نعني به طريقة تعامل الباحث مع الموضوع من حيث التصور العام ومن حيث أساليب الكتابة الفنية المتّبعة. وهذه الطريقة تخضع عادة لطبيعة ثقافة هذا الباحث من ناحية وللهدف الذي تسعى الدّراسة إلى تحقيقه.

1– "على هامش السيرة" لطه حسين :

يندرج ضمن سلسلة الآثار الأدبية : فهو قصة دينية تاريخية جمعت بين الإفادة والمتعة. كانت الأحداث في جزئه الأول مسترسلة أمّا في بقية الأجزاء فهي وحداتٌ مستقلة بذاتها، سعى حسين إلى جمع شتات العناصر التاريخيّة وأخضعها إلى الخيال فكان إطار الأحداث مليئا بالخوارق والأعاجيب تجاوز بها أحيانا ما ذكرته كتب السيرة والتاريخ. أهم ظاهرة فنية في كتابة السيرة عنده هي تركيزه على الأشخاص. تلدُ الشخصية ثم تنمو وتأخذ أبعاداً لا حدود لها. تصاحبها لغة على غاية من الشاعرية لا تبعد عن لغته في كتاب الأيام. نثره يسمو حتى يضاهي الشعر. كتبه برومنسية نادرة. إلاّ أنك لاتجد تركيزا على شخصية الرسول بل على شخصيات لها علاقة به.

هذا الكتاب أراد صاحبه التعبير عن رؤية معينة للأدب: الأدب من التراث يكتب بلغة العصر لتأصيل قيم حضارية عريقة. ورغم خلو عمله من النزعة العلمية فإنّه لم يخرج عن حدود النص فيما يتعلق بالرسالة والرسول.

2– "حياة محمد" لهيكل :

حقّق هيكل غرضين في كتابه : الأول : أنه أعاد كتابة السيرة بطريقة تاريخية لم يهمل أهمّ ما يجب ذكره، والثّاني أنه كان يستحضر ما يجب أن يواجه به المسلمين والمستشرقين. فحرص على تبويب الكتاب وتنظيمه : به عدةُ مقدّمات وواحدٌ وثلاثون فصلا. ويضمّ الكتاب عدة فهارس للأعلام والأمم والقبائل والوقائع وتوخّى في كل ذلك البحث والاستقراء والدليل والتّحليل، وأراد أن يقرّب الإسلام إلى أصحاب العقل فجعله كتاب محاجةّ لأعداء الإسلام. على أن اختيار القضايا كان رهين مواقف المستشرقين. واستند هيكل في ردوده إلى حجج لها صلة بالتاريخ واللغة والعقل والعلم (اقتصاد – سياسة – علم اجتماع – علم نفس...) إلاّ أنّ الكتاب لا يخلو من الخصائص الأدبية منها : السرد والوصف والحوار الدّاخلي...

المهم أنه حقق فيه معادلة صعبة بين العقل والقلب، وأنشأ حوارا قوّم فيه مفهوم السيرة والتاريخ الإسلامي وفتح بذلك بابا لطه حسين وجرجي زيدان والعقاد والشرقاوي، وقد عدّل المستشرقون نظرتهم إلى الإسلام بعد ظهور هذا الكتاب.

3– "عبقرية محمد" للعقاد :

العقاد لم يكتب سيرة بالمفهوم التقليدي المتعارف. لأنه أثار قضايا كانت محلّ جدل. أثارها بأسلوب حماسي وتوجّه

إلى نخبة تعرف الأحداث لذلك أشار إلى بعضها إشارات عابرة. كتابه هذا تقدير لشخصية محمد الإنسان. ورغم خلوه من النزعة العلمية والتوثيق والإحالات فإنّ المنزع العقلي لاينقصه. إذ أنّ لصاحبه قدرة خطابية على الاقناع وجعل آراء خصوصه متهافتة. ولكنّ حرارة الإيمان بالقضية التي يدافع عنها جعلته في كثير من الأحيان يسعى إلى التنزيه والنمذجة والمثالية. ومع ذلك يبقى الكتاب في منهجه يتأرجح بين المنهج العقلي والكتابة الفنية (أو الأدبية).

4- "محمد رسول الحرية" للشرقاوي :

الكتابة عن محمد في نظر الشرقاوي "واجب قومي ومسؤولية فنية ينهض بها من يشعر في نفسه بالاستعداد لها" (43) واختار لسيرته الشكل القصصي لاشكل البحث العلمي. فجاءت فصوله كأنها "روبرتاجات" صحفية أو أشرطة سينمائية يقوم فيها "الفلاش باك" بدور كبير في إعادة التركيب والتأليف. يتقمّص الرّاوي شخصيّة الرّسول وتتداعى الأحداث في شكل خواطر وصور.

لكن الشرقاوي حلّل الأحداث في إطار منهج التحليل الماركسي حيث يحتلّ الاقتصاد والصراع الطبقي منزلة متميزة.

5 - "محمد النبي الإنسان" لجعفر ماجد :

كتاب جعفر ماجد وإن صدر متأخرًا بالنسبة إلى المؤلفات الأخرى فإنّ له بينها موقعا متميّزًا تفرّد عنها بمنهجه وأسلوبه إذ بذل فيه صاحبه "جهدا مركزا مكثفا في تركيب الأحداث التاريخية وفي صياغة مفرداتها صياغة أدبية عصرية ترقى في كثير من الأحيان إلى مستوى الشعر فقد زاوج بين القصصي الإبداعي وبين السردي التاريخي" (44). ولم ينزع فيه صاحبه منزع الجدل وقدّم شخصية النبي دون تطرف أو تهويل في أسلوب لايثقل على القارئ... وتخفف من المنهج الأكاديمي الذي يضطر القارئ المتعجل إلى نوع من التشويش لايغني عنه شيئا" (45) وإذا كانت بعض أهداف هذا التأليف تلتقي مع أهداف الكتب السابقة، فإن مؤلفه إلى جانب ذلك يطمح " أن يكون الكتاب اسهاما في إغناء الحوار بين الثقافات" (46) والأديان سعيا إلى مزيد من التعرف والتناقض والتسامح.

وفي الختام نقول إنّ هذه التآليف على اختلاف مناهجها خدمت شخصية الرسول التي ما تزال منبع كلّ الصفّات والخصال في الحضارة العربية الإسلامية، وبلورت هذه الشخصية في أذهان العرب والغرب بعيدا عن الأسطورة والتحريف.

إنّ الاعتناء بالرسول في النهاية هو اعتناء بالذّات في بعدها الثّقافي والحضاري، لكن لئن كانت النّوايا صادقة في الدفاع عن الرسول وعن حضارة الإسلام، فإنّ المناهج وإن تخلصت في الغالب من عيوب المدرسة القديمة فقد بقيت دون المؤمل لما يشوبها من عيوب ولما ينقصها من الصّرامة والموضوعية والتجرّد وملازمة الحياد في موضوع حسّاس يتّصل بالعقيدة أساسًا، فحتّى القضايا المثارة في كتب السيرة الحديثة لم يثرها المسلمون. لقد انتظروا قرونا حتى يتحرك المستشرقون ليعيدُوا النّظر في سيرة نبيّهم وبالتالي في تاريخهم.

الإحالات :

(1) محمد حسين هيكل : "حياة محمد" دار إحياء التراث العربي. بيروت. لبنان 1983، ص 37.

(2) طه حسين : "على هامش السيرة" المجموعة الكاملة : م 3، دار الكتاب اللبناني بيروت 1981، ص10.

(3) عباس محمود العقاد : "عبقرية محمد". المكتبة العصرية للطباعة والنشر. بيروت. د. ت. ص8.

(4) عبد الرحمان الشرقاوي : "محمد رسول الحرية". دار الشعب القاهرة 1972. المقدمة ص 6.

(5) "حياة محمد" ص 125.

(6) انظر ابن هشام : السيرة النبوية. ج1. مطبعة الأنوار. القاهرة. 1991. ص 172. وابن سعد الطبقات : ج1. دار صادر بيروت. د.ت. ص 100. وطه حسين "على هامش السيرة" المجموعة الكاملة م. 3 ص132.

(7) M. Rodinsion : Mahomet. 2, Ed. .Paris 1968. P : 316. -

(8) "على هامش السيرة" المجموعة الكاملة. م 3. ص 285.

(9) "عبقرية محمد" فصل علامات مولد. ص 12.
(10) "محمد رسول الحرية". ص 16 وما بعدها.
(11) هيكل "حياة محمد". ص 45 ومابعدها.
(12) سورة العلق : الآيات : (1–5).
(13) سورة المدثر : الآيات : (1–7).
(14) سورة الشعراء : الآيات : (214–216). راجع "حياة محمد" ص 157.
(15) "على هامش السيرة" المجموعة الكاملة. م. 3. ص 406.
(*) غرانيق : (م) غرانق : وهو الشاب الأبيض النّاعم الجميل. ابن منظور : لسان العرب. طبعة دار المعارف. د. ت جزء 5. ص 3248.
(16) سورة النجم الآية 20.
(17) أوردها ابن سعد في طبقاته. ج1 ص 205، والطبري في تاريخه. ج2، ص. 338.
(18) جعفر ماجد : "محمد النبي الإنسان". منشورات رحاب المعرفة ط.2. تونس 1994. ص 221.
(19) ابن هشام : السيرة النبوية : الجزء الثاني ص 10.
(20) هيكل : "حياة محمد" ص 203.
(21) المصدر نفسه ص 207.
(22) "على هامش السيرة" : المجموعة الكاملة. م 3، ص 447.
(23) "حياة محمد"، ص 277.
(24) الأنفال، الآية 12.
(25) "حياة محمد" ص 286.
(26) "عبقرية محمد". ص 55.
(27) محمد الحديدي : مقال الإسلام في مرآة الفكر الغربي. مجلة الهلال، عدد خاص، الإسلام والعصر، 1979 ص 92.
(28) انظر . Maxime Robinson : Mahomet. 2e Ed. Seuil. Paris 1968 chap 5 : Le prophete . P. 179
(29) جعفر ماجد : "محمد النبي الإنسان" : فصل مع الدولة. ص 165.
(30) عبد الرحمان الشرقاوي : "محمد رسول الحرية" ص 58
(31) عبد الرحمان الشرقاوي : "محمد رسول الحرية" ص 171.
(32) انظر - J. Staline : Materialisme dialectique et Materialisme Historique. Ed. Norman Bethune, Paris 1971.
- Jean Yves Calvez : La pensee de Karl Marx Ed. du Seuil, Paris 1970, p. 191.
(33) سورة الكهف. الآية. 110.
(34) "محمد رسول الحرية" ص 166.
(35) "حياة محمد" ص 329.
(36) "حياة محمد" ص 336.
(37) سورة الأحزاب : الآية 37.
(38) "عبقرية محمد" ص 104.
(39) "محمد النبي الإنسان". ص 84.
(40) "محمد رسول الحرية" ص 403.
(41) انظر المجلد الثالث من المجموعة الكاملة. ص ص 455، 487، 544.
(42) علي إدريس : "مدخل إلى مناهج البحث العلمي لكتابة الرسائل الجامعية الدار العربية للكتاب. تونس. 1985 ص 48.
(43) "محمد رسول الحرية" : المقدمة ص 9.
(44) أبو زيان السعدي : "محمد النبي الإنسان (2)" جريدة الحرية. 23 ماي 1991.
(45) جعفر ماجد : "محمد النبي الإنسان" المقدمة ص 8.
(46) المصدر السابق، ص9.

الميتا- روائي : عندما يسائل النصّ ذاته

كمال الزغباني

1

هل طرق فن الرواية كل أبواب التجديد وجاس ممكناته ليبلغ نقطة العود الأبدي حيث تواجهه لعبة المرايا المشروخة المتعاكسة التي تحيله لانهائيا إلى ذاته وإلى تاريخه في مراوحة مضنية بين قول الذات ونفيها، بين مطلق الانهدام ومطلق الانبناء؟

2

سؤال الميتا– روائي : هل إن انثناء النص الروائي على ذاته واحتفاءه المفرَط، بل وسكره بها، يعكس نضوب الرواية من حيث هي جنس أدبي أم تحققها الفعلي فنا هو الأقدر على قول ما لا ينقال؟

3

هذا النص ليس مداخلة علمية لسببين على الأقل : أولهما أنني أربأ بالأدب أن يكون موضوع قول علمي بالمعنى الذي رسّخته الوضعية التي أثبتت قصورها ومحدودية آفاقها حتى في المجالات التي نشأت داخل إشكالياتها مثل نظرية المعرفة وفلسفة العلوم. وثانيهما أنني أسعى هنا إلى تأمل تجربة الذات الكاتبة ونصها عبر الأسئلة والمفارقات التي بها تلتقي، تتقاطع أو تتصادى مع كيانات نصية أخرى.

4

أستعمل هنا بعض المصطلحات وأثير بعض المسائل التي قد يكون استعملها أو أثارها غيري ضمن سياقات مقاربة أو مغايرة. لكنني لا أحيل عليها ولا أحاورها إلا عبر ما قد يكون ترسخ في الذاكرة العميقة واللاواعية. وربما لن تكون للمصطلحات المستعملة هنا صلاحية إلا داخل هذا النص تحديدا.

5

هل أدركت الكتابة الروائية من تاريخها ما أدركته الفلسفة إبان اللحظة الكانطية : لا إمكان لأي قول فلسفي إلا بما هو ارتداد نقدي من العقل على ذاته ليعيد اكتشافها وليؤثث بيته الخاص عبر تنظيم العلاقات بين ملكاته ووضع الحدود التي عليه ألا يجتازها حتى لا ينخدع في حقيقة قدراته؟

6

أم إنها لحظة هيغلية : ماتت الرواية يومَ منْ أحشائها انبجس الميتا – روائي، يومَ لم يعد للنص الروائي إمكان إلا بما هو سؤال عن ذاته وبها وفيها... قياسا على "مات الفن يوم ولدت الإستيتيقا"، مات التعبير الجميل عن الفكر لحظة بلغ الفكر من مغامرة وعيه بذاته اللحظة التي لم يعد يمكنه فيها أن ينقال في حقيقته إلا بعنصر من صميمه الحميم : المفهوم؟

7

الميتا– روائي : قياسا على الميتا–لغوي، الميتا–لغة، اللغة المابعدية... خطاب من الدرجة الثانية، لا يسمي

الأشياء ولا يقول الوقائع، بما هي علاقات الأشياء فيما بينها، بل يسمى الأسماء ويقول القضايا التي تقول الوقائع بماهي، أي القضايا، علاقات بين الأسماء تقول الوقائع. لكن كل ميتا- لغة تستدعي ميتا- لغة تقول ما لا يسمح للأولى قوله من داخلها. ذاك ما يفضي إلى اللاتناهي. واللاتناهي يصب ضرورة في الصمت : في نهر هيرقليطس أو في ذهول المتصوف. "كل ما يمكن قوله يمكن أن يقال بكامل الوضوح، أما ما لا يمكن قوله فينبغي السكوت عنه". هي لحظة فيتغنشتاينية إذن؟

8

الميتا- روائي مثل الميتا - لغوي متعدد الأصناف والأشكال وكيفيات الحضور : خطاب اللساني والمنطقي وفيلسوف اللغة خطابات ميتا - لغوية بالضرورة : تهتم بالدال والعلامة والمدلول والبنية والمرجع والمغزى والحقيقة والحد : لا تسمي الموضوعات بل تسمي أسماءها ولا تصف الظواهر وتحدد قوانينها بل تحلل العبارات وتظهر علاقاتها.

القاموس : خطاب ميتا-لغوي بامتياز. القاموس : شبكة لا متناهية من الإحالات الداخلية. لا يحيل القاموس إلى خارجه إلا عرضا (عبر الرسوم التوضيحية أو الشواهد مثلا). لا يمكن، في القاموس، لكلمة ما أن ترد أقل من مرتين.

9

حلم روائي مجنون : كتابة رواية أو ميتا-رواية على شاكلة القاموس أو القاموس المضاد : التحرر نهائيا من حدود الزمان والمكان، من التاريخ، من الحرص على مشابهة حقيقة مفترضة أو مفروضة. خلق عالم مكتف بذاته محتفل بها، إنشاء موسيقى كونية عارمة مرعبة لا تحيل إلا على مفرداتها الخاصة.

10

في خفة الكائن التي لا تحتمل حاول كونديرا أن ينجز جزءا من هذا الحلم المجنون. فالفصل الخامس معنون الكلمات التي لم تفهم ويصوغ فيه الراوي أو المؤلف (الذي يتدخل مرارا بصفته هذه) نوعا من المعجم المختصر. لكنّ التعريفات الواردة فيه قائمة لا على توحيد المختلفات كما هو الشأن في المعاجم بل زرع الاختلاف والتنافر وسوء التفاهم فيما يبدو ظاهرا منسجما وموحدا. ففرانز وسابينا يستحضران صورا ويعيشان انفعالات متنافرة كليا لدى استحضار كل منهما لكلمات مثل المرأة، الوفاء والخيانة، الموسيقى، المقبرة أو الضوء والعتمة (يغمض الاثنان أعينهما أثناء المضاجعة لكن فرانز يفعل ذلك لأن الظلمة خالصة، كلية لا صور فيها ولا رؤى، "الظلمة هي اللانهائي الذي يحمله كل منا في ذاته"، بينما تفعله سابينا لأن مشهد فرانز وهو يضاجعها مغمض العينين يصيبها بالقرف).

المعجم الروائي : شكل أقصى من أشكال حضور الميتا-روائي. يرتد النص على ذاته ويحيل عليها ليحدد مفرداته واستعمالاتها وعلاقاتها. السياق السردي في تطلعه إلى مغايرة اللغة المعتادة مغايرة جذرية. القاموس الميتا- روائي نظيرا أو ضدا للقاموس. للميتا- لغوي بامتياز.

11

في رواية حسن بن عثمان الأولى يُستعمل لفظا بروموسبور وروبافيكا أو فريب بدلالات أوسع بكثير من التي لهما في اللغة المعتادة وإن كان الاستعمال الميتا - روائي ينطلق من الاستعمال اللساني اليومي. فـ"بروموسبور" تتجاوز مدلولها الأصلي (الاشتقاقي والاصطلاحي معا) كـ"رهان رياضي" لتشمل الحظ (السعيد أو العاثر)، والمقامرة والصدفة والمعجزة والقدر. نهيق الحمار الذي ينقذ طفلا من براثن مغتصبه في اللحظة الحرجة بروموسبور. عود الكبريت الذي يسحبه نفس الطفل ليعيش مع خاله العقيم بعيدا عن فقر وبدائية عائلته الكبيرة بروموسبور. فعل الكتابة ذاته ضرب من البروموسبور : مقامرة بالذات جسدا ومعنى. وهكذا ينزلق اللفظ من تيمة روائية إلى انعكاس ميتا - روائي للنص على ذاته.

وكذلك الأمر بالنسبة لـ"روبافيكا" أو "فريب" يشمل الأدباش والتقنيات والعلوم ومظاهر السلوك والأسماء والأفكار والمعايير والحروب وأساليب الكتابة وأجناسها. ومنها الرواية. رواية بروموسبور ذاتها تعي جيدا وبشكل مأسوي، "فريبيتّها". تعيها بما هي رواية عربية أي مكتوبة بلسان غير الذي نشأت فيه الرواية جنسا أدبيا. وتعيها بما هي رواية تونسية أي مولودة في قطر عربي غير ذلك الذي تحققت فيه تراكمات ومن ثمة تجديدات حقيقية في فن الرواية (مصر).

وهكذا يرتد العمودان اللذان عليهما ارتفع بناء الرواية

شكلين من تفكيرها في ذاتها. ينقلب الروائي ميتا- روائيا. وهذا ما يعلنه عباس ومن ورائه سيسي الكاتب (ومن وراء هذا سيسي الكاتب ضعفه أو صنوه أو ضده أو ظله أو مثاله حسن بن عثمان) : " هذا هو الجزء الثاني من رواية لسيسي الكاتب، صاحبي، الذي سبق أن ذكرت لك اسمه، دون أن أتوسع حول حياته. إنها رواية يعمل على كتابتها، وقد اختار لها عنوانا غريبا "بروموسبور" وموضوعها عن عقلية الرهان والروبافيكا، وتتضمن دسائس ثقافية ومكائد اجتماعية في هوامشها، تدور أحداثها بين ثلاث شخصيات رئيسية هم أنا وأنت وهو".

12

نص ميتا-روائي بامتياز : Marelle لخوليو كورتثار : منذ البدء يعلن النص ذاته : " هذا الكتاب على طريقته جملة من الكتب ولكنه، على وجه التخصيص، كتابان. والقارئ مدعو إلى الإختيار بين الإمكانيتين التالي ذكرهما : يُقرأ الكتاب الأول كما تُقرأ الكتب عادة وهو ينتهي في الفصل 56، حيث تعوض ثلاث نجمات صغيرة وجميلة كلمة النهاية. بعد ذلك يمكن للقارئ أن يترك الباقي دون أي ندم. أما الكتاب الثاني فيقرأ بداية من الفصل 73 مع مواصلة القراءة حسب الترتيب المؤشر عليه مع نهاية كل فصل".

داخل النص المتعدد والمتشظي يخلق كورتثار صنوه، ضعفه، ظله، مثاله أو ضده ويزرعه في خلايا النص سما لغويا زعافا، فيروسا شيطانيا ماكرا يقضم المعاني ويفتتها يعبث بالشخوص ويستسلم لعبثهم به. ويعبث خصوصا بالقراء إذ يستل من تحت أعينهم الناعسة ومخيلاتهم الكسولة تلك الوسادة التي خلدوا على نعومتها السردية قرونا : الحكاية.

لا يستقيم أمر الرواية إلا بما هي متكئة على حكاية. ولا تستقيم الكتابة الميتا-روائية، بما هي مضي بإمكانات الفن الروائي إلى أقاصيه الممتنعة، إلى ما لا ينقال منها وفيها، إلا عبر العبث بالحكاية، تدميرها لتكون لا حكاية تحيل الكتابة ذاتها إلى محو أو لا-كتابة.

يلعن مورلّي (ومن ورائه كورتثار) ما يسميه القارئ - المرأة لا استنقاصا من الأنوثة وامتداحا للذكورة وإنما مجازا بيولوجيا : يلعن القارئ الذي هو تقبلية محض يفتح خياله الخامل للنص - القضيب نشدانا للذة سالبة للفعل والحركة. إنه القارئ الذي كونته الرواية التقليدية بحكاياتها وعقدتها، بانضباطها العسكري لمحددات الزمان والمكان، " بمنافستها للحالة المدنية" (بلزاك)، بهوسها اللامبرر بالتصوير والتحليل على الصعيدين السوسيولوجي والبسيكولوجي : الرواية المكتملة، الرواية كما يمقتها أندريه بروتون وزمرته التي أعلنت البيان السوريالي : كم هائل من الزوائد اللاإبداعية يختنق تحت ركامها قبس الإبداع الحق.

يصاب مورلّي في حادث مرور وينقل إلى المستشفى فيتوجه إليه شخوص روايته، مجموعة من الشبان الفوضويين هبطوا باريس من كل الأمصار والأسئلة والانكسارات، وأمام عينيه شبه المغمضتين يخوضون نقاشا محتدا، ساخرا وصاخبا حول مورلّي وأسلوبه في الكتابة وتقنياته وأسئلته الإيتيقية والأنطولوجية : انمحاء الحدود بين المؤلف والراوي والشخصية والقارئ : الميتا-روائي في أعلى درجات تحققه.

الكتابة الميتا-روائية : كما يمارسها كورتثار وكونديرا والقعيد وبن عثمان والجابلي : قبس ضئيل محاط بعدد من المرايا التي تحوله عبر شبكة الانعكاسات اللانهائية إلى نار هائلة، إلى جحيم كوني آسر لا يكون القارئ وفيا له إلا بقدر ما يمعن في خيانته عبر تغذيته بمزيد من المرايا.

13

مرافئ الجليد : " إن هذا النص يشبه ما كنت أريد ولكنه ليس ما أردت! وهو في شتى حالاته مهدى إلى الجحيم". قال لي ناقد أدبي عتيق (وكان جادا) : إذا كان الجابلي يهدي كتابه إلى الجحيم فلماذا بحق اللّه أقدم على نشره؟ ولم أستطع أن أجيبه أن النشر تحديدا، في منطق نص الجابلي، هو الجحيم. لم يعد الكاتب في حاجة إلى أن يوصي أحدا بحرق كتبه أو بعضها مثلما كان الشأن مع كافكا لأن كل العوامل قد تضافرت ليحترق النص ذاتيا : السلطات الغبية، مادية كانت أم رمزية، القراءات العاجزة أو العجولة، تصاريف القرية الكونية التي تدمر كل فرادة واختلاف. وقبل كل شيء : وعي النص (ولا فقط كاتبه) بكل ذلك.

في الفصل الذي يعطيه الجابلي عنوانا لايمكن أن يفهم إلا بما هو ساخر : البداية يخاطبك الراوي أو الكاتب أو كلاهما أو ضد هذا أو ذاك منهما فلا تدري بأية صفة حولك

(على طريقة بيتور في "التحوير") إلى هذا الـ" أنت" الملعون: هل استباحك قناعا لذاته، لأحد شخوصه أم لذاتك أنت، لصورة القارئ كما يريدها ويفرضها نصه؟ : " أنت هادئ ومتزن وتكره الاضطراب، لكنك تقف قرب نافذتك العريضة وتتطلع عبر بلورها الصافي إلى حركة الرياح العاتية... تنظر إلى قفل نافذتك الحصين وترقب العواصف فتزداد طمأنينة ورضا..." وفي نهاية ذات الفصل "تئز مفاصل نافذتك فتطمئن إلى أنها محكمة القفل وتتطلع فترى الآخر يجلس فوق صخرة فيصيبك العجب وقد تعتقد أنه ممن يعانون لوثة عقلية أو أزمة عاطفية وتطيل النظر وتراه لا يحول بصره عن الأفق البعيد ولا ينظر إلى نافذتك فتطمئن إذ لا شيء يتعلق بزوجتك أو بإحدى جاراتك فتعاود النظر إلى قفل النافذة وتستمتع بدفء الشتاء في حين يجلس هو على حافة شائكة ويستحث الروح".

تلك هي سخرية البداية التي لا يمكن للناقد العتيق أن يدرك كنهها وأبعادها. تحذير واضح وصارم للقارئ : لا يتعلق الأمر هنا بحكاية للتسلية أو للتعليم، ولايمكن البحث فيها عن بداية أو وسط أو نهاية (وحتى إن وجد ذلك كله فهو عرضي). هو إذن إبرام لعقد قراءة جحيمية لا تتحقق إلا بما هي كتابة، أو لا كتابة مشتركة : إذا كنت تتمسك برضاك وبطمأنينتك الهادئة فنهاية هذا الفصل هي نفسها نهاية العلاقة بيننا، إذا لم تكن تريد الجلوس على حافة شائكة لتستحث روحك على ما لا تدريه فيحسن بك الانصراف عند هذه النقطة.

النص إذن إطلالة مرعبة على دواخل الذات التي يغلفها اليومي بوسطيته واطمئنانه. لكن الإطلالة ليست فقط على الصعيد التاريخي والسياسي والوجودي الميتافيزيقي. إنها تهم النص ذاته إذ يدعو قارئه إلى محنة الخلق، إلى دواخل النص المرعبة في اختلالها وتفككها وفي إصرارها على نبذ اليقين. يتحول النص إلى مسابقة مضمارها جبال من الجليد، مسابقة في كتابة الرواية عبر قراءتها. وكما يحدث في كل المسابقات، يسقط الكثير في الطريق ولايصمد إلا القلة. لكن من الفائز حقا؟ أهو الذي رفض الانخراط في اللعبة منذ البداية أم الذي قامر بروحه فيها؟ "إذا وصلت أيها القارئ إلى هذه السطور فأنت شجاع حقا لأنك فتحت نافذتك بل أشرعتها على عواصف شتى". "أنت شجاع حقا" تلك هي الجائزة المسموعة التي تنتظر المتسابقين.

14

في بروموسبور كما في مرافئ الجليد يبرم العقد منذ البداية ومن طرف واحد. فالعنوان الفرعي هو القواعد الخمس للفوز في الرهان الرياضي لكن هناك تأشير في أعلى الغلاف على كون الكتاب رواية لحسن بن عثمان. وفي ثنايا النص يبرز سيسي الكاتب اختيار بن عثمان لهذا العنوان بأنه رغبة في التوجه إلى جمهور من القراء أهم من المثقفين كمّا وكيفا. إلى جماهير الكرة التي تملأ الملاعب وتعمّر آلاف قصاصات الرهان. إلى كيانات لم يصبها الخمول والانكسار والانتفاخ النرجسي فظلت تتدفق حيوية وعنفوانا وتفتدي نجومها (فلم لا كتّابها) بالروح والدم. ولا يتحرج سيسي من الاعتراف بأنه في سبيل تحقيق مبتغاه ذاك قد تعمد مغالطة قرائه هؤلاء لأنه لا يهمه "إن قرؤوها أو لم يقرؤوها بعد شرائها". لكن هذه المغالطة نفسها مغلوطة. فنحن نعلم أن كلمة بروموسبورلا تقتصر في مدلولاتها على المقامرة المعروفة. بل هي تتسع لتشمل فعل الكتابة ذاته. بمعنى آخر إن القارئ الذي يحسب ذاته فطنا إذ يكشف منذ الوهلة الأولى المغالطة التي يذهب ضحيتها الراغبون في معرفة قواعد الفوز، هذا القارئ هو الضحية الحقيقية لأن الأمر يتعلق ببروموسبور حقيقي هنا. بلى، هناك فعلا رهان ومقامرة في هذا الكتاب : رهان النص على ذاته ومقامرة قرائه بأرواحهم وبمعاني وجودهم. قد يربح الجميع وقد يخسرون، قد يربح البعض ويخسر الآخر بهذا المقدار من المعنى أو من اللامعنى أو العدم. أما الموضوع المراهنة فهو فعل الكتابة ذاته وقد تلبّس إلى حد التماهي بفعل لايقل عنه خطورة وهشاشة في آن : القراءة.

15

تعوّد النقاد أن يتحدثوا، بصدد بعض كتابات يوسف القعيد وخصوصا روايته شكاوى المصري الفصيح ويحدث في مصر الآن عن ما يسمونه بتقنية " الرواية داخل الرواية". ولكني لا أرى الأمر متعلقا إلا بحضور الميتا-روائي داخل كتابة القعيد الروائية. ففي شكاوى المصري الفصيح يعلن المؤلف منذ البداية أنه لا فائدة من البحث عن اختلاف بين المؤلف الداخلي وذلك الذي يوجد اسمه على الغلاف. كما أن الرواية التي يحملها إلى صديقته الناقدة (التي تبدي تجاهها نوعا من التحفظ) هي ذاتها التي نكون بصدد قراءتها. أما في يحدث في مصر الآن فإن القعيد

شخصيا يسفر عن صوته ويعلن لقارئه تحت عنوان بدلا من المقدمة المثيرة : " بمجرد أن تقع عيناك على أول هذا السطر، وحتى تصل إلى كلمة النهاية في ذيل الأمر الصفحة الأخير، تكون قد قامت بيننا علاقة تدور حول رواية نقوم بخلقها معا". لا يتعلق الأمر إذن برواية داخل الرواية، لأن هذه الأخيرة، إن وجدت، ليست شيئا آخر غير ما نقرأه فعلا بداية من وقوع أعيننا على أول هذا السطر. يتعلق الأمر إذن بعقد " قراءة كتابية" يتم التأكيد عليه، مرة أخرى، منذ اللحظة الأولى ويتم تجديده أو التذكير بمقتضياته الموجبة والسالبة معا مع بداية كل فصل. " مقدمة الرواية كانت عادية. بعدها يأتي دور أساليب تجار الرواية في زماننا وهي كثيرة. لكي أضمن شد القارئ إلى روايتي وجريه وراء الكلمات حتى تنقطع أنفاسه [لنتذكر ما يسميه كورتثار القارئ المرأة] يجب أن أعتمد على هذه الأدوات. محتفظا بإحدى المفاجآت المذهلة في ركن ما لما قبل النهاية. لكني - لأسباب كثيرة- أعلن تنازلي عن كل أسلحة كتّاب الرواية القديمة والحديثة على السواء". هذه الأسباب الكثيرة التي لا يصرّح القعيد بأي منها هي التي بتحديد بعضها على الأقل يمكننا فهم دلالات واستتباعات حضور الميتا- روائي في الكتابة الروائية الأوروبية من جهة والعربية من ثانية.

16

الجابلي في نصه، كما بن عثمان وكونديرا وكورتثار والقعيد، كاتب لا أخلاق له. وهو لا يتورع في أية لحظة عن قطع حبل السرد - المهترئ أصلا -، على تعليقه على مشجب أول نقطة أو فاصلة أو بياض يعترض طريقه، والإغراق، مباشرة أو بتوسط أحد الشخوص، في تأملات لا أول لها ولا آخر، تأملات تنبت الثلج من الجمرة وتقدّ الحصاة من الوردة. لكنها تأملات لا تفهم إلا بإدراجها في علاقة النص المتوترة بذاته.

ينطلق لك مثلا من صحو سيء لرجل سكر بتوتر ضحية الغدر في الليلة الفارطة ليأخذه في تأملات مضنية حول علاقة اللذة بالألم ومنها إلى الوعي واللاوعي ومنها إلى الوجود والعدم. ولا يهمه أن يتركه هناك على قاب زفرتين أو أدنى من التقيؤ أو الإغماء ليقحمك في محاورة له مع سارتر وكامو : " عندما تعلن الوجودية مفهوما خاطئا للصراع بين الخاص والعام أو بين الذات والموضوع تبدأ حرب بين الوعي الفردي والسياق الجماعي وكأنها بذلك قد أعطت المثقف مرآة تضخمه أو هي كالظل الطويل الذي يسبق صاحبه فيتوهم أنه حقا بضخامة ظله وينسى تضاؤله فينتحر في حركة تباعد : أساسها الوعي بجحيم الآخرين وعندما يعلن كامو وبجرأة غير معهودة أن البدء في التفكير هو البدء بالتهدم يصبح الوعي مفترسا وجهُه الأول فيه لذة الكشف ووجهه الثاني فيه ألم الفناء". هذا لب مسألة الميتا - روائي في محايثته للكتابة الروائية ذاتها. يجعل القارئ ممزقا بين شفقته على البطل - رغم أنه أمريكي - أو شماتته فيه - لأنه أمريكي- إذ يراه معلقا في لحظة قيء معذبة، وبين التزامه ببنود العقد الذي أمضى عليه حالما انتقل من فصل "البداية" إلى الذي يليه. لأن عبارة كامو تكف للحظة عن أن تكون فلسفة عامة تهم المأساة الإنسانية في بعدها الوجودي وتنعكس على النص ذاته : بداية تفكير النص في ذاته هي بداية تهدمه بمؤلفه وشخوصه، برواته المتعددين وقرائه.

17

يقول كونديرا في الوصايا المختلفة : "اعتاد المجتمع الأوروبي تقديم نفسه على أنه مجتمع حقوق الإنسان. لكن قبل أن يتمكن الإنسان من أن تكون له حقوق فإنّه كان ينبغي أن يتشكل فردا. وما كان له أن ينظر إلى ذاته وأن يُنظر إليه باعتباره كذلك من قبل الآخرين إلا عبر فعل طويل الأمد للفنون الأوروبية ولاسيما الرواية". هذا الفن الروائي الذي في رحمه تشكلت الهوية الأوروبية وتعرفت على ذاتها يقسّم كونديرا تاريخه إلى ثلاثة أزمان أساسية تتوازى، إن لم أقل تتطابق، مع الأحقاب الثلاثة التي درج المؤرخون على النظر من خلالها إلى التاريخ الأوروبي (ما بعد الوسيط) : النهضة (بداية اكتشاف الذات عبر استعادة الجذور اليونانية) والحداثة (تنظيم الذات عبر إخضاعها، في علاقتها بذاتها كما بالطبيعة إلى مبادئ العقل الكلية) والمعاصرة أو مابعد الحداثة، (العودة على أسس هذه الأخيرة بالنقد ومراجعة الأسس عبر اكتشاف الآخر في تعدده وثرائه بما يضفي على الذات طابع النسبية).

أما الأزمان الثلاثة التي يؤرخ بها كونديرا للرواية فهي زمن البدايات السعيدة المرحة، زمن اكتشاف هذه القارة اللغوية البكر والنط في تضاريسها بنشوة غامرة ونزقة وقطف ثمارها الوافرة والتهامها دون خوف من التخمة : زمن رابلي وسرفانتيس. ثم جاء زمن النضج والصرامة،

زمن الـ Polis السردي الذي تحول فيه الروائي إلى ما يشبه المهندس المعماري. يبني النص بناءا شديد الدقة و"ينافس الحالة المدنية" إذ يحرص بشكل يكاد يكون مرضيا على مشابهة الحقيقة والواقع طالما لم يتمكن من مطابقتهما : زمن بلزاك وزولا ودوستويفسكي، الزمن الذي يمقته بروتون وزمرته السوريالية. وأخيرا زمن استعادة البدايات السعيدة على خلفية زمن النضج والصرامة. الزمن الثالث الذي لا تتحقق "ثالثيته" إلا تأسيسا على تأليفه الجدلي بين الزمنين السابقين، بين الإنطلاقة المتحررة لمن لم يعرف بعد القيود والضوابط الفنيّة، وبين الصناعة المحكمة التي تكاد تقتبس النظام الهندسي الإقليدي روائيا. الزمن الثالث، زمن النظام الصارم الذي يتقدم لنا في شكل عابث والعبث السردي الذي يتخفى وراءه النظام الصارم. الزمن الثالث، حرثت أرضه نصوص كافكا وجويس وموزيل وبروست ومازال يزرعها كونديرا وكورتثار ووفوينتس وسولرز وسلمان رشدي... هل أقول والقعيد والغيطاني وصنع الله إبراهيم وحيدر والكوني وشكري والكافي وأيت ميهوب والتابعي والعش والجابلي وبن عثمان؟

ولكن هل تحقق في اللسان الذي به كتب هؤلاء زمانان أول وثان أو ما يناظرهما؟ هل أقول مع بعض النقاد أن محفوظ قد اختزل لوحده الزمن الثاني حتى أطلقوا عليه، تمجيدا حينا وتنسيبا آخر " بلزاك الرواية العربية"؟ ولكن أهم ما كتبه محفوظ فنيا– اللص والكلاب، ثرثرة فوق النيل – ينتمي إلى الزمن الثالث. ولكن ماذا عن الزمن الأول، عن الولادة واكتساب الهوية؟ هل نبحث عما يناظره في السرد العربي القديم أم في التراث الحكائي الشفوي، في ألف ليلة وليلة التي أحرقت في الساحة العامة أم نستند إلى الزمن الأول الأوروبي باعتباره قد كف عن أن يكون أوروبيا وتحول إلى زمن كوني ينخرط فيه الروائي بدءا من أول سطر يخطّه في أول رواية مهما كان لسانها؟ حتى هذه الأسئلة الممضّة تجد في مرافئ الجليد وفي برومسبور، سبيلا لطرحها. ومن هنا جاءت أهمية الميتاروائي فيهما. بن عثمان : تاريخنا (نحن العرب ولكن أيضا وربما خصوصا نحن الروائيون العرب) روبافيكا. الجابلي : " عندما يكثر الإدعاء عند كل الأفراد ومن مختلف الفئات بأن لهم ما يحكون وأن تجاربهم قد تصلح للآخرين عندها تصبح الكتابة تعبيرا عن إحباط إنساني أكثر منه تراكما لخبرات أو لتجارب أو لأوضاع وتكون تعبيرا عن أزمة تواصل حقيقية في المنظور الإنساني توجهها الرغبة في انعكاس لازماني". نكتب لنكرر ما كتب بعد. نكتب لنقول امتناع الكتابة. لنقول خروجنا من التاريخ. والرواية التي نكتب لا يمكنها أن تتحقق إلا بما هي ميتا– رواية الرواية التي لم نكتبها وقد لا نكتبها أصلا. هل هذا واحد من الأسباب العديدة التي لم يعلنها القعيد وهو يبرم عقد الكتابة مع قارئه؟

18

لأنه انثناء من النصّ على ذاته ومساءلة حارقة له، فإنه ما كان يمكن للميتا– روائي الإنزراع في خلايا الروائي إلا مع الزمن الثالث من تاريخ هذا الفن. الزمن الأول كان فيه النص مشغولا بثمار الجنة السردية التي تجري من تحتها المعاني والصور خصبة ساحرة. والزمن الثاني كان من الجدية والصرامة بحيث ما كان يمكنه قبول الإنزلاق في هذا العبث الخطير بالمعاني وبالتقنيات. بهذا يكون الميتا– روائي، في وجه من وجوهه على الأقل، حيلة لتلقيح كل من الزمنين السابقين بعناصر من الآخر. لكن ماذا لو نظرنا في الأمر مجددا. في النص الأعظم للزمن الأول دون كيشوت، وفي بداية الجزء الثاني تحديدا، يوجه سرفانتيس خطابا إلى القارئ يحدّثه فيه بسخرية ساخطة عن أفلاّنيدا الكاتب الدعي والفاشل الذي سطا على مؤلفه وعلى الشخصية التي خلقها وألّف لها جزءا ثانيا كما لم يتورع في الأثناء، عن إشباع المؤلف الحقيقي سبابا وشتائم هابطة. أما في الفصل الثاني من ذات الجزء، وقبل أن يشرع دون كيشوت وسانشو بانسا في الإستعداد لرحلة جديدة، يتحرق المعلم على معرفة بعض أصداء بطولاته وكيفية نضاله من أجل القيم والخصال التي يحملها في جسده المهدود. ولإشباع هذا الفضول المشروع يرسل تابعه الثرثار لتلقّط الأخبار وتنسّم الأصداء. يخبره سانشو بأن الناس بعامتهم وخاصتهم يشيدون كثيرا بشجاعته ونبله وشهامته سواء في ساحات الوغى أو في لحظات التوله والهوى. لكنه يقف عند نقطة محيرة ومثيرة : صدور كتاب تحت عنوان الفارس الهمام دون كيشوت دي لا مانش ويقول التابع مضطربا لمعلمه : " وقد أكد لي الفتى سامسون كاراسكو أن اسمي أنا أيضا، سانشو بانسا، يرد في هذا الكتاب وكذلك أميرة قلبكم دولسيني دي توبوزو ناهيك عن أشياء كثيرة جرت بيني وبينك فقط ولقد هالني الأمر وتساءلت : كيف أمكن لمن كتب كل ذلك أن يطلع على تلك الأمور السرية".

لكن دون كيشوت يجيبه واثقا : " ثق يا سانشو أن كاتب حكايتنا لا يمكن أن يكون إلا ساحرا. ولا شيء يخفى على هذا الرهط من بني البشر إذا ما تعلقت همة الواحد منهم بالكتابة عنه". ولمزيد توضيح ما لايقدر سانشو على فهمه وتوضيحه يرسله معلمه لإحضار سامسون كاراسكو الذي يؤيد ما قاله التابع مضيفا أن الكاتب المعنى هو سيد حامد بن إنجلي وقد ألّف كتابه بالعربية ثم ترجم إلى العديد من اللغات. هنا يظهر نوع من التوجس في كلام دون كيشوت وتظهر خصوصا بعض المخاوف المتعلقة بمدى وفاء الكاتب لحقيقة سيرته وخصوصا لحبه الروحاني النقي لأميرة قلبه. إذ لا يستبعد من عربي مثله أن يشوه الوقائع وأن يرى التهتك والإباحية حيث لايوجد سوى النبل والشهامة والتسامي.

وخلال الفصل بأكمله يتروح حديث سانشو ومعلمه عن الكاتب المفترض بين التمجيد والاعتزاز والاعتراف بالجميل من ناحية، فهو قد نقل للناس وللأجيال سيرة فريدة للتمعن والاعتبار وأسهم بالتالي في تخليد قيم الفروسية التي خوفا من تلاشيها شهر دون كيشوت سيفه على العالم، وبين النقد والازدراء والنقمة من جهة ثانية، بسبب الخلط والخطل اللذين يميزان أسلوبه في الكتابة وبسبب الفوضى التي تسم أفكاره. وفي إحدى سورات غضبه عليه يشبهه دون كيشوت بأوربانيخا، الرسام الفاشل الذي كان عندما يسأله الناس عما هو بصدد رسمه يجيب غير آه " ما اتفق أن يأتي" والذي كانت رسومه على درجة من الرداءة والغموض بحيث أنه كان يحتاج أن يكتب أسفل صورة الديك الذي يرسمه "هذا ديك".

في الأثناء لا يرى سرفانتيس غضاضة في التدخل بين الحين والآخر، باعتباره مترجم الرواية، ليبدي شكوكه وتحفظاته على بعض ما يرد في حديث البطلين، وخصوصا عندما ينطق سانشو بحكم وآراء لاتتناسب بالمرة مع ثقافته الوضيعة بل المعدومة أصلا. وهو ما يجعل المترجم المزعوم يميل إلى الرأي القائل بأن الكتاب المعني منحول وأن كاتبه دجال. هذا الحوار وهذه التدخلات تكشف بوضوح قدرة سرفانتيس، رغم انتمائه إلى ما يسميه كونديرا الزمن الأول أو زمن الفوضى الجميلة، على التفضية بما هي مباعدة واعية بين النص وكاتبه. والتفضية هي واحدة من شروط الميتا- روائي كما أنها، في الآن ذاته مظهر من مظاهره. أولم يجعل حسن بن عثمان من سيسي

الكاتب كائنا شيطانيا قادرا على التسلل إلى فراش الإمام سعدون وخصائه عبر جعله يرى نفسه مضرانة بول وصاحبته مرحاضا؟ أولم ينقلب راوي الجابلي على مؤلفه مدبرا له مكيدة خسيسة أدت به إلى إلقاء حاسوبه، ونصه فيه، ليتهشم في الحديقة؟ تلك قساوة الميتا-روائي حين يتسلل إلى نسيج النص فيهلكه لينشئه خلقا جديدا. أفلا يمكن القول إذن أن الميتا-روائي ملازم للروائي في ماهيته ذاتها،

19

" هذا ديك" يكتب أوربانيخا أسفل الصورة التي يرسمها كما اتفق. "هذا ليس غليونا" يكتب ماغريت أسفل رسم كاد يكون، من فرط وفائه لمرجعه، صورة فوتوغرافية. ونجد نفس العبارة السالبة في رسم آخر نرى فيه غليونين أحدهما متضمن في لوحة داخلية (اللوحة داخل اللوحة) والآخر خارجها. في هذه السلسلة من اللوحات التي توحدها العبارة السالبة "هذا ليس غليونا" والتي انبهر بها فوكو، يمحو ماغريت المسافات الوهمية الفاصلة بين الرسم والأدب والتفكير الفلسفي في اللغة : الميتا-لغة.

يضع أمامنا العلاقة الشائكة بين الشيء والاسم الذي نستحضره به، بين "اللغة الموضوع" والميتا-لغة، اللغة التي نسمي بها موضوعات العالم وتلك التي نرتد بها على اللغة ذاتها لندرك عبرها كيفيات وتخوم علاقاتنا المعقدة بذواتنا وبالعالم معا. تكف صورة الغليون عن أن تكون صورة للغليون (لأن هذا الأخير لا وجود له في الحقيقة، ما يوجد هو هذا الغليون وذاك الغليون، غليون ماغريت أو غليون ماغري...) كما تكف كلمة "غليون" عن الدلالة على الموضوع الذي تحيل إليه في اللغة المعتادة. تنمحي صورة الغليون وينمحي لفظ "غليون" ولا يبقى سوى فعل الرسم وفعل التسمية. لاترسم لوحات ماغريت سوى فعل الرسم، فعل الخلق ذاته بما هو التحقق الأقصى للإنساني في المبدع، للإبداعي في الإنسان. ولهذا فإن القرابة التي لوحظت بينه وبين فيتغنشتاين، فيلسوف الميتا-لغة والصمت، ليست جزافا. ينتهي مؤلّف فيتغنشتاين الأساسي الرسالة المنطقية الفلسفية إلى التأكيد على أن الطريقة الوحيدة لفهم كتابه هي إلغاؤه والقفز عليه، استعماله كسلم ثم إلقاؤه لحظة إدراك الصمت الأصلي الذي يحاول التأشير عليه دون أن يقدر على قوله، لأنه ما لاينقال.

مؤلف فيتغنشتاين فاقد للمعنى لأنه ذو طبيعة ميتا-لغوية، لكن فقدانه للمعنى هو الذي يمنحه قيمته الأساسية بما هو تأشير على هذا اللامعنى الذي يثوي في لغتنا. وسلسلة لوحات ماغريت ترتكب التناقض بين الرسم والتسمية لتؤشر على وحدتهما الماهوية في فعل الخلق. يحتضن سيسي الكاتب نفسه ويدخل في سبات شتوي بعد أن يقتل بجرة قلم كل شخوصه ولا يترك سوى عباس، العقيم بإرادته، وصيا وحيدا على نصه المنذور لشتى الخيانات الممكنة. ويضع الكاتب عند الجابلي عددا لا يحصى من النهايات الممكنة لروايته ويقطّعها الواحدة تلو الأخرى لأنه لا نهاية لما قد انتهى أو لما لم يبدأ بعد. ويذهل أو ليفيرا بسحر سقطته من أعلى طابق المصحة العقلية في المارال التي رسمها المرضى. الصمت النهائي بما هو أقصى القول : ذلك هو قد الرواية التي يتسلل إليها سؤالها الميتا- روائي عن ذاتها.

في لوحة أخرى يسميها الإطار الفارغ يذهل ماغريت المتلقي ويقسو عليه حد التوحش إذ يضعه وجها لوجه مع إطار فارغ لايظهر داخله سوى الآجر الأحمر للجدار الذي شدُ إليه. نفس الجدار خارج الإطار (إطار الإطار) يبدو بلون رمادي كما يظهر جزء من خزانة صفراء أسفل الإطار يكف الطين الأحمر الحائل إلى الرمادي عن وظيفته المنفعية باعتباره جدارا يهيكل ويوزع وينمط الفضاء الطبيعي، يضع فيه الحدود والفواصل ليعود إلى الطين الأصلي إلى فوضى البدء، إلى هيولاه الإبداعية الخالصة. يعود إمكانا للوحة، لأثر فني، للأتناه من الآثار الفنية الممكنة التي يقع على المتلقي وحده وزر خلقها.

يتحول أوربانيخا، الرسام الفاشل، اللارسام عند سرفانتيس، إلى النموذج الأعلى المطلق للرسام عند ماغريت. فدون كيشوت نفسه مكتوب بطريقة "ما اتفق أن يأتي" : يفقد سانشو كل أسنانه أكثر من عشر مرات، تدق عظام دون كيشوت كليا عديد المرات ولكنه في كل مرة وبعد ساعات أو دقائق يمضي في طلعة مظفرة من طلعاته. ولا شيء من كل ذلك يثني النص عن فتنته وعن افتتانه بذاته. يتصايح القراء من داخل النص : نريد المزيد. فليحارب دون كيشوت قطعان خرفان الأرض كلها وطواحين هواء العالم قاطبة، خيالاته، خيالاتنا. وليتكلم سانشو بلا انقطاع عن جزيرته الموعودة التي لا تريدها زوجته دون أن تنسى توصيته بأن يعوّد سانشيكو على حكمها مبكرا. يسخر دون كيشوت من أوربانيخا أم العكس؟ أم إن سرفانتيس يسخر من سخرية بطله من الرسام الفاشل؟ أم إن رواية الزمن الأول تسخر قبليا- بإرادة كاتبها أو رغم أنفه-من روايات الزمن الثاني في نضجها وفي جديتها الصارمة وربما من الزمن الثالث نفسه، منهم، منا، من دعاوى ومن ادعاءات التجديد الشكلي والمضموني الذي لاتسنده رؤية متينة للطابع اللعبي الأخاذ لعلاقة النص بذاته؟ ألا يسخر المعري والجاحظ والنفزاوي أيضا من عدم قدرتنا على كتابة جزء بالمائة مما تجرأوا على ملامسته؟ من المحرمات التي نقف دونها بفعل سلطاتنا الغبية التي تسربت حتى إلى المسافة الفاصلة بين أقلامنا وأوراقنا؟ ألا يسخر منا الطبري ذاته الذي لم يمنعه وقار المؤرخ وراوي الحديث من ارتكاب ما سيهدر من أجله دم كاتب بعد قرون طويلة (عنيت الآيات الشيطانية)؟

20

بن عثمان : "أفلس الواقع ماديا ومعنويا. وأفلست نظم الحكم في دول العرب، فلم تعد تقدر على شراء ذمم الكتاب والمثقفين، بل هي لم تعد في حاجة إليهم أصلا". يقامر سيسي الكاتب بجسده وروحه ويؤلف بروموسبور لغرض مادي بحت : الفوز بجائزة البنك التونسي. ويغش بالمناسبة قراءه من الجماهير الرياضية من خلال العنوان الفرعي الذي يضعه لها. لكنه مقتنع شديد الإقتناع بأن حظه في الإثراء من ورقة بروموسبور حقيقية أكبر بكثير من ذاك الذي قد تحققه له ورقات بروموسبور المغشوشة. لماذا؟ لأن الجائزة الأدبية المذكورة" يشرف على اختيار نصوصها المتوجة أكاديميون وكتاب محليون يتضايقون من الكتابات الهوجاء المستهترة ومن النصوص الصلبة، ومن التجريب، ومن الخروج عن المعتاد، باختصار من كل ما من شأنه أن يمت بصلة إلى الإبداع الحقيقي، شأنهم شأن أغلب لجان الجوائز الرسمية أو شبه الجوائز الرسمية في الدنيا جمعاء". إفلاس السلط (السياسية منها والثقافية) وغربة النص الإبداعي "الحقيقي" تجعل الرواية، التي تقدم نفسها على أنها هوجاء، صلبة، تجريبية، وخارجة عن المعتاد، تعود على ذاتها تصنع من لحمها الخاص نقادها وقراءها. أزمة الإعتراف التي تفسر تراوح الخطاب عن الكاتب والكتابة والمبدع عموما بين التعظيم والتحقير بين اللعنة والتأليه.

الجابلي : "ما دامت النصوص المقدسة تتخذ قداسة من القدم ومن الغموض ومن الإحباط فيحق لكل شخص أن يصبح كاتبا ويحق لكل كاتب أن يصنع أملا كأن يقذف بسهم في المجهول هناك في الأشجار الكثيفة لغابة المجتمع ويحق له الإدعاء أن سهمه بلاشك قد أصاب فريسة ما مجهولة هناك تقرأ كتابه بنهم وتتحمس لأفكاره وتبشر بها...". تنتهي مغامرة جون براون الجوسسية المزيفة بسرعة، يتعطل النص كليا لتقتحم فضاءه شخوص لا تاريخ لها في الرواية بل إنها في الغالب بلا ملامح ولا أسماء. وينخرط الجميع فيما يشبه المسرح الكبير الذي يؤدون فيه "وان مان شوات" متعددة على قاعدة نص واحد يرتجلونه في الأثناء. ويعاود النص ذاته عبر القنوط من فعل الكتابة، ينعكس على ذاته فيتحطم ذاتيا ليتركنا بمواجهة الصمت الكوني المرعب، صمت لحظة الخلق المطلقة. ولكنه أيضا يستحضر بشكل دراماتيكي مسألة الاعتراف. يستحضرها بحرقة وقد تشيطن الراوي فيه فأفسد نصه الذي ارتبك بحيث لم يعد يمكنه أن يجد "القارئ الذي يتابع تلك الشطحات المفككة (إلا إذا كان قارئا موسوسا على قدر وسوسة الكاتب)". حتى هذا الإفساد الشيطاني لايتحقق إلا باستحضار السلطة النقدية، سلطة الإعتراف القصوى للكتاب التونسيين على اختلاف الأجناس التي يكتبون فيها : توفيق بكار. "فتمثل له وجه في الظلال ظن للحظات أنه وجه الأستاذ بكار فانفرجت أساريره واقترب أكثر فإذا بالوجه يختفي وإذا بصوت كالصدى دافئ يتردد ببطء : ما كان يجب أن تكتب رواية مفضوحة، متشائمة بهذا الشكل".

السلطة النقدية، الاعتراف، ما ينشده بن عثمان والجابلي (وغيرهما من الكتاب التونسيين - يعنون لسعد بن حسين إحدى قصصه سأكتبها، سيقرأها ويهديها إلى توفيق بكار ويحلم فيها بلحظة الاعتراف). لكأن النص وهو ينكتب أبقا عصيا مجددا وهو يحفر في أسئلته الإستيتيقية والأنطولوجية، يشقى بوعيه الحاد بمشاق النشر وتفاهة التوزيع وغياب الإنصات. يلحق الجابلي بروايته نصا حولها لكمال الزغباني، ويؤثث بن عثمان الصفحات الأولى من بروموسبور بنصوص تقريظية لعدد من أصدقائه نصّبهم لجنة قراءة رعوانية بعد أن جعل من نفسه ناشرا (وهي تقريبا وظيفة عباس في بروموسبور - عباس السؤال الذي يشق، كالظل، كالشيطان أو كالفيروس كل نصوص بن عثمان الإبداعية). ينصّب أولئك القراء المصطفون ويمنحهم إمكانية جعله يخون اللعبة الروائية الميتا- روائية التي لا تستقيم إلا بجعل النص يتقدم عاريا إلى جحيم قرائه المقترضين أو إلى صقيع الصمت البارد. يدرك الكاتب التونسي هذه الصحراء الرهيبة من الصمت، هذا الجليد الجحيمي الذي ينذر له نصه، يعيه ويعكسه في النص ذاته. يدمره هذا الوعي وهذا التضاعف الإنعكاسي ويخلقه جديدا.

إذا كان حضور الميتا-روائي ولأقل الميتا-الإبداعي أي انعكاس الإبداعي على ذاته، خصيصة كل أثر إبداعي كبير (نراه في الرسم مع ماغريت وفيلاسكواز وفي النص المسرحي مع بيراندلو من خلال ست شخصيات تبحث عن مخرج كما في السينما من خلال سينما بارادیزو لتورناتوري وبعض أعمال شاهين وخصوصا حدوتة مصرية أو حتى من خلال إطلالات النوري بوزيد المتكررة على مشاهديه من داخل أفلامه، كما أن الفلسفة ما بعد الهيغلية تندرج كلها في الميتا-لغوي بعد أزمة الميتافيزيقا)، فإنه يأخذ في النصوص الإبداعية التونسية عند الجابلي وبن عثمان أساسا ولكن أيضا عند بن حسين وآيت ميهوب وظافر ناجي وصالح الدمس - طابعا دراماتيكيا متأتيا من هذا الإحساس بأزمة التلقي لافقط بفعل الاختيارات السياسية التي تنبذ في صحاري الصمت كل ما هو مختلف وكل ما يدعو إلى المناهضة وإعادة النظر في المسلمات، ولكن أيضا بفعل تركيبتنا الديومغرافية ذاتها. فنحن شعب صغير ولكننا (ربما بسبب ذلك بالذات) مسكونون، بأقدار متفاوتة، بجنون العظمة، بهوس الألوهة وبالإحساس المضني بلا جدوى ألوهة كل منا. عائلة صغيرة من الآلهة نحن، عائلة يعرف فيها الجميع الجميع ويتطلع فيها الجميع إلى فرد أجنحة ألوهته على عدد لامتناه من الـ... آلهة.

الإنكفاء إلى الطّفولة أو الهرب من مآزق التّاريخ

"مملكة الأخيضر" لمحمد اليوسفي

و"أليس في بلاد العجائب" للويس كارول

ظافر ناجي

قبل البدء/ لماذا الأدب المقارن؟ لماذا هذه المدوّنة؟

قليلة هي الدّراسات النقدية المقارنة في المدوّنة التونسيّة بلّ وحتّى العربيّة، وأسباب ذلك عديدة لن نقف إلاّ عند أهمّها وهي في رأينا حاجة الدارس المقدم على هذا المبحث إلى معرفة دقيقة لا بآليات المناهج النقديّة والنظريات الأدبيّة فحسب بل كذلك – وهذا أساسيّ – إلى إلمام عميق بالحضارة التي شهدت صدور الكتاب المتأثّر به، والحضارة التي شهدت صدور الكتاب المتأثّر، لأنّ الكتابة ليست فعلا لغوياً صرفا بل هي حمّالة أفكار ووليدة ظروف ومناخات فكرية وسياسية ودينية..

الآن ونحن نتحدث عن العولمة ونلقي جزافا – بحقّ أو بدونه – بمصطلحات مبهرة لكنّها مهزوزة لا تدافع عن نفسها من نوع "نهاية التاريخ" و"سقوط الحدود" و"القرية الكونيّة"... يجدر بنا القول– والتاريخ يشهد – إنّ العالم حضارات وثقافات مختلفة تتأثّر ببعضها بعضا وأن النموذج الثقافي الأمريكي الذي يريدون له الهيمنة غير موجود أصلا حتّى يهيمن، وذلك لسبب بسيط هو أن الثّقافة الأمريكيّة ثقافات : الثّقافة الهندية الحمراء وموروثها الأسطوري و الثّقافة الزنجيّة التي تجرّ وراءها وفي لا وعيها العبوديّة وآلام رحلة الأجداد عبر المحيط مقتلعين من جذورهم الافريقيّة، والثّقافة الإيبيريّة التي تعتبر نفسها مكتشفة العالم الجديد، والثّقافة الانغلوسكسونية المهيمنة الآن والأصل أنّها هربت مع حامليها من المهاجرين الأوائل من الاضطهاد الدّينيّ في أوروبا..

لذلك ولغير ما ورد في هذا الاستطراد من أسباب نعتبر أنّ الثقافة ستظلّ تنوعا واختلافا إلى آخر إنسان على وجه هذه البسيطة.

الآن وبعد هذا المدخل الطّويل، أي منهج سنختار والحال أنّ الأدب المقارن يعلم كلّ المنشغلين به أنّ فيه مدرستين معروفتين :

* المدرسة الفرنسية وهي الأصل بمعنى أسبقيّتها تاريخياً، لكن عيوبها كثيرة وخاصة في مستوى خلفياتها ومرجعياتها فتركيزها على مفهوم القناة وانشغالها بتحديد الثقافة "المهيمنة" حتى وإن لم تعلن المصطلح، جعلها في عمقها تصورا استعماريا يشي بمركزية غربية عموما وفرنسية على وجه الخصوص.

* المدرسة الأمريكية وهي التي تقلل من قيمة هذا العامل/ القناة للبحث في العناصر المتبقيّة (وجوه التقارب أو التشابه ووجوه الاختلاف) وقد يكون سبب ذلك طبيعة المجتمع الأمريكي الهجين مثلما ذكرنا سالفا.

* أمّا منهجنا الذي سنعتمده في دراستنا هذه فهو تأليف بين المدرستين وهو الطريقة الدارج استعمالها في الدراسات المقارنة الحديثة.

ولقد جاء اختيارنا للمدونة صدفة فقد كان المنطلق قراءة نقدية في رواية "مملكة الأخيضر" لمحمد علي اليوسفي نظرا لقيمته كروائي وشاعر ومترجم، لكنّنا كلما مضينا أكثر في قراءة الأثر جاءتنا أصداء لـ"أليس في بلاد

العجائب" للكاتب الانقليزي لويس كارول واسمه الحقيقي شارل لوتفيدج، وعبثا حاولنا إبعادها عن ذهننا، حتى وجدنا أنفسنا مدفوعين إلى البحث في تقاطعات هذين النصين واختلافهما رغم أنّنا مقتنعون بأنّه كلّما ابتعدت المسافة استغرق الصّدى زمنا أطول فنشر "أليس في بلد العجائب" تمّ في سنة 1865 في حين صدرت " مملكة الأخيضر سنة 2001... مائة وستّة وثلاثون عاما فصلت الأثرين لكنّ وشائج القربى بينهما تفوق مسافة التّباعد الزّمني.

I/ القناة... بين الصوت والصدّى

أ – أليس في بلد العجائب / من كتاب للطفل إلى أثر فكري إنساني :

فلنتفق أولا أن "أليس في بلد العجائب" اثر يحتمل أكثر من قراءة فقد يقرأه الطفل فيعيش مع أليس ويحلق معها في عالم عجيب قوامه الخيال، ويقرأه الفيلسوف فيكتشف تقنية لويس كارول ويستكشف أطروحاته، ويمعن فيه السياسي النظر فيكتشف ما خفي وراء الحكايات العجيبة من نقد للنظام الملكي القائم زمن كتابة النصّ.

كل ذلك جعل هذا النص يتخذ أشكالاً عديدة : قصة مختصرة، رواية، ترجمة، شريط صور متحركة للأطفال بالأنقليزية وبالفرنسية ومدبلجة بالعربية.

من هذا المنطلق لا نرى فائدة في البحث عن كيفية وصول هذا الأثر الأنقليزي إلى كاتبنا العربي والتونسي تحديدا محمّد علي اليوسفي فمن منّا لم يتعرض في حياته إلى هذا الأثر بشكل من الأشكال.

ب – لويس كارول / محمّد علي اليوسفي....... ما العلاقة؟

أولاً لقد درس محمّد علي اليوسفي بالمشرق وتنقل بين العراق وسوريا ولبنان واستقرّ في نيقوسيا (كصحافي ثقافي في إحدى الدّوريات) بقبرص حيث الانقليزية هي اللغة الرسمية والسائدة. وثانيا أنّ محمّد علي اليوسفي، إضافة إلى كونه كاتبا مبدعا فهو مترجم مشهود له عربيا إذ فاقت ترجماته العشرة آثار منها الروائي ومنها السّيرة ومنها الكتب الفكرية(1) .

ونظرا لأهمية رواية "أليس في بلد العجائب" وانتشارها عالميا ونظرا لسعة اطلاع محمّد علي اليوسفي على الآداب والثّقافات الأجنبية تصبح معرفة كاتبنا التونسي وتأثره بلويس كارول أمرا له أكثر من مبرّر منطقي ويصبح البحث فيه ضربا من تأكيد البديهيّة التي تعلن حقيقتها عن نفسها بنفسها دون حاجة إلى خارجها.

ج) أصل الحكاية... حكايتان :

هل يمكن أن نشرع في المقارنة دون أن نعرف ما عنصرا المقارنة وما قطباها؟

* أليس في بلد العجائب :

تنطلق ألّيس هذه الطفلة في حلمها وهي نائمة على ركبة أختها في الطّبيعة، فتجري وراء أرنب وتدخل وراءها حفرة فتسقط في هوّة سحيقة تقودها إلى باطن الأرض وهناك تتغيّر الأبعاد و المسافات والأحجام فتصغر "أليس" وتلج أحد الأبواب إلى حديقة هي في الحقيقة "بلد العجائب" حيث تعايش بطلتنا عالما آخر تصبح فيه الحيوانات والأشياء شخوصا ناطقة ومفكّرة، لها نظامها السّياسيّ والاجتماعيّ وجهازها القضائيّ. فيها ملك وملكة وقضاء وخدم ومتّهمون ومعاقبون.. بعد تلك الرّحلة تكتشف "أليس" أنّ كلّ ذلك كان حلما.. صحيحا أفاقت منه لتعود إلى حياتها العاديّة الحقيقيّة.. لكن بنظرة جديدة هذه المرة..

* مملكة الأخيضر :

هي حكاية الطّفل "آسر" الذي تنفتح به بين أفراد عائلته وأصدقائه ولعبه وحيواناته لينطلق في رحلة دعاه إليها بوشويشة – الذي هو صورته الأخرى – بعد أن طلب منه أن يكتشف بنفسه الطّريق إليها قائلا "عندما تكتشف الطّرق الثّلاث وتبدأ برابعتها" وحين سأله آسر " وما رابعتها؟" أجابه بوشويشة "أنت" (2).. وعلى عتبات المملكة ينقلب بوشويشة إلى "ريحان" خادم مملكة الأخيضر وهكذا يدخل آسر بعد رحلة طريفة إلى المملكة بقراها وسكانها غريبي الأطوار والمنطق، حرس أزرق وجنود خضر ويلج قصر الملك بحجراته ووزرائه ومفكّر الأمبراطوريّة والجرذان التي تحاصرها.. وتنتهي الحكاية بآسر يودّع "أبّة" و" ريحان" " استعدادا للحضور بين ذويه.." (3) وهو يعود إلى الواقع..

II/ التشابه والاختلاف من خارج النصّ:

لقد أصبح من تحصيل الحاصل أن النصّ الأدبي وحدة تبدأ من خارج النصّ السرديّ لتنطلق بالغلاف والعنوان وحتّى الإهداء ففي هذه العناصر كثير من الإحالات الدّالة والناطقة باسم النصّ حتّى إنّ بعض النقّاد استهوتهم فمالوا إلى اعتبارها مدخلا للنصّ كثيرا ما يتطرفون في التعامل معها إلى حدّ اعتبارها الأساس رغم إيماننا بأنّه عمل ارتدادي يشي بسرّه بعد قراءة الأثر لا قبله حتّى يصبح الأمر تعسّفا ومضيعة ومع ذلك نعتمده كعنصر مكمّل لا كأساس للدراسة.

أ- العنوان:

لو أخذنا الألفاظ المكوّنة للعنوانين لوجدناها متقاربة من حيث الدّلالة فمحورهما واحد هو المكان "مملكة" و"بلاد" وما الاختلاف بينهما إلاّ محض تركيب نحوي اكتمل هنا وأضمر هناك فـ"أليس في بلد العجائب" جملة كاملة تامة الشروط النحويّة، وأمّا "مملكة الأخيضر" فمركّب إسمي جزئي بالإضافة لا يستقيم بذاته إلاّ إذا أكملناه بداخل النصّ الذي يصبح خبرا أو بشيء من التأويل نبرز نواة الإسناد أو أحد طرفيها مضمرة وهو ما سنسمح لأنفسنا بأكماله به نيابة عن المؤلّف.

"آسر في مملكة الأخيضر"

"أليس في بلاد العجائب"

وهنا يصبح الأثران محيلين على مفهوم رحلة البطل في مكان غريب عجيب وهو ما سنفرد له بابا أثناء معالجتنا لعنصر المكان.

تجدر الإشارة هنا إلى أن هناك توافقا في إشارة العنوانين الى بطلين طفلين ومع ذلك فاختلافهما حاصل في الجنس فـ "أليس" طفلة أنثى و" آسر" طفل ذكر وقد تكون المرجعية النفسية والوعي الجمعي هما المحددان في اختيار جنس البطل، وقد يكون المتقبل المفترض هو المحدد وهو مايبدو واضحا في الإهداء.

ب) الإهداء:

يصدّر محمد علي اليوسفي روايته بإهداءات إلى

* دائية، من حاضنتها الزجاجية كان رفيف الفكرة.

* إلى أنسي، ذكرى هذا الحوار في نيقوسيا، ربيع يوم أحد وصيد قريدس(1- 4 - 1990)، بابا ماذا تكتب كلّ يوم؟........ يا حرام، سوف تموت واقرأ أنا الحكاية فأتذكّرك وأبكي

* إلى كلّ من يتعثّر في خطوات طفل..

* وأنت؟ هل غضبت ؟ هو ذا مكان لا سمك ( )

أمّا لويس كارول فإنّه - لم يصدّر كتابه بإهداء - فإنّ مضمونه كان في الأساس حكاية حكاها لأبناء هنري جورج ليدل مدير المعهد المسيحي الذي كان كارول يدرّس فيه الرّياضيات أثناء قيامهم بإحدى الرحلات ويبدو ذلك جليّا في القصيدة التي تصدّرت الأثر(ص5).

وهنا يصبح من الواضح أنّ الأثرين - ظاهريا على الأقلّ- في الأصل كتبا للأطفال ولو باختلاف فإذا كان اليوسفي قد حدّد المهدى إليه رغم أنّه ترك في آخر إهداء الباب مفتوحا لأيّ قارئ كهل فإنّ كارول قد حصر الأمر في الأطفال إيغالا في إبعاد القارئ / الرّقابة عن الدّلالات التي حمّل بها ثنايا النصّ.

III/ مظاهر التّشابه والاختلاف بين الأثرين:

1) في البنى الحكائيّة:

لقد وجد باختين بمرجعيّته الجمالية الفنية نفسه أمام مأزق مفاهيميّ(أصبح مرتكزا لدى دعاة التّجريب لاحقا) متمثّل في استحالة تحديد قانون خاص أو حدود مميّزة للرّواية كنوع أدبي مكتمل و مستقلّ بذاته فكلّ رواية في نظره جنس بذاتها لأنها جنس هجين قادر على الإستفادة من كل الأجناس والمراجع الخارجة عنه (4) ورغم صواب باختين في درجة انفتاح الرواية على احتمالات شكلية لا متناهية فإنّ حدودا ما ستبقى وهي التي ستجعلنا نطلق اسم رواية على أثر ما، ورغم تفرّد كل رواية فإنّ بين بعض النصوص تشابها غريبا مريبا يشرّع القيام بمثل هذه البحوث والدّراسات ...

أ) التّشابه:

في إطار تناولنا للرّوايتين المذكورتين ومنذ البداية نستطيع أن نقرّ بأنّهما تقومان على مقوّم الرّحلة و هي في كلتا الحالتين رحلة لا في المكان فحسب بل هي رحلة كليّة تقطع بين عالمين مختلفين جذريّا ويمكن تلخيصها في الرّسم التّالي:

* أليس في بلد العجائب:

أليس مع أختها على سطح الأرض [إليس في بلد العجائب] أليس مع أختها على سطح الأرض

* مملكة الأخيضر

آسر مع أهله في المنزل [آسر في مملكة الأخيضر] آسر مع أهله في المنزل

لكنّ هذه البنية العامّة للحكاية من حيث هي هيكل قائم على التّضمين تقوم على بنيات حكائية تفصيليّة معنونة تبدو كأنّها فصول في رواية، لكنّها بقصرها الشّديد وتقلّص حجم الفعل فيها باعتبارها قائمة على حدث وحيد غالبا تصبح أقرب إلى مفهوم المشهد كاصطلاح تقنيّ سنمائيّ يحدّد الفعل بمكان واحد (ديكور واحد)، ويمكن التأكّد من هذا الأمر بالنّظر إلى فهرسي الكتابين:

* أليس في بلد العجائب : في عمق النّفق (ص 13)، بحر الدّموع (ص 21) السّبّاق (ص 29) منزل الأرنب الأبيض (ص37)....

* مملكة الأخيضر : بعيدا عن مملكة الأخيضر (ص 11) في الطّريق إلى المملكة (ص 47) في مملكة الأخيضر(ص 87)... وهذه الفصول نفسها تنقسم إلى مشاهد أو فصول فرعيّة مثل : حكاية الحمام في الشّرفة (ص 17) ورجل الكهف (ص18) ومطر في الصّحراء (ص 20)....

وهذا التّقسيم ذو العناوين سطحيّة المعنى والخالية من أيّة طاقة شعريّة إيحائيّة، يحيل القارئ مباشرة على معنى الفصل أو الفصل الفرعيّ وهو هنا يتوافق مع الطّاقة الفكريّة والمعرفيّة للأطفال فهو محيل مباشرة على ما يتضمّنه بل قد يطول العنوان ويصبح جملة كاملة بمتمّماتها قادرة على تلخيص مضمون الفصل نفسه كما هو الحال في (آسر يقوم بعمل خطير ص 60.. تثاءب الشّرطيّ ثمّ نام ص 74.. امرأة لاتلد في بيتها ص 105.../ مملكة الأخيضر) وكذلك (حكاية السّلحفاة المزيّفة ص 91 ..من سرق المرطّبات ص 109.../ أليس في بلد العجائب).. ففي هذه العناوين إيهام بالسّهولة يستدرج به المؤلّفان القارئ للاستسهال ويوهمانه أنّهما يتوجّهان للطّفل ببنية طفوليّة و عناوين كذلك.

ب) الإختلاف :

رغم أواصر التقارب والتّشابه التي ربطت بين الأثرين فإنّ نقاطا عديدة تفرّق بينهما فعندما نلج في التّفاصيل نكتشف أنّ البنية العامّة للحكايتين متماثلة من حيث هي خبر أي من حيث الأحداث ففي كلتا الرّواتين نحن إزاء رحلة يقوم بها البطل من الواقع والأرض إلى عالم سحريّ عجيب، لكنّ هذا التّماثل يغيب في الخطاب من حيث هو الهيكل الذي ينظّم الأولويّة / الخبر حتّى تخرج على الصّورة التي هي عليها وهنا يأتي الاختلاف بين الرّوايتين في جملة من الخصائص أهمّها أنّ العلاقة بين طرفي الحكاية (فضاء الواقع بفضاءاته وشخوصه وفضاء العجيب بمكوّناته) :

في أليس لا يتجاوز الواقع الفقرة الأولى والأخيرة من حيث هو إشارة إلى الحلم، تبدأ الرّواية بأليس في الطّبيعة متمدّدة على فخذ أختها وتنتهي وقد أفاقت لتعود إلى نفس الموقع والموقف وما بينهما تتعلّق كامل الأحداث ببلد العجائب فهي الأساس والمطلب، أمّا مملكة الأخيضر فالرّحلة فيها هي الأساس وليس الوصول لذلك فإنّ الحديث عن الرّحلة يمتدّ من أوّل الرّواية إلى الصفحة 87 حيث يلج آسر عالم مملكة الأخيضر قبل أن يغادرها في نهاية الرّواية ص 172، وعلى ذلك فإنّ البنية و الهيكل هو الكاشف عن غاية المؤلّف فإذا كان هدف لويس كارول هو وصف العالم العجيب لأنّه حمّال أفكاره وفاضح رؤيته للعالم فإنّ غاية محمّد علي اليوسفي كانت تهدف إلى رصد معاناة الرّحلة وانكشاف الطّرق إلى المملكة.

ثمّ إنّ الإختلاف يتجاوز ذلك إلى روح قضيّة الصّراع المطروح في الرّوايتين فإذا كانت القضيّة بلد العجائب في أليس هي من سرق المرطبات (من داخل المملكة) فإنّ قضيّة مملكة الأخيضر هي الصّراع مع الجرذان المتربّصين بالمملكة (من خارجها)، وهذا الاختلاف يشي بالخلفيّة الفكرية والخطاب الإيديولوجيّ الذي حرك كلا من الكاتبين فإذا كانت مشكلة لويس كارول القضاء على فساد الدّاخل أي النّظام السّياسي لحكم الملكة فيكتوريا الذي اعتبره الشّاعر أراغون أسوأ أزمنة القلق والكليانيّة في التّاريخ الانقليزي فإنّ مشكلة محمّد علي اليوسفي كامنة في الخارج (الجرذان) هذا الآخر الذي يهدّدنا وجعل العقليّة العربيّة قائمة على إلقاء كلّ عيوبها على الآخر.

2) نسيج الأثرين وعجينتهما :

أ) التّشابه :

يقوم الأثران على مزيج من جنسي كتابة فالسّرد فيهما أساس لكن للشعر حضوره المفضوح والمعلن

* في "أليس..." نرصد نصوصا شعريّة في الصّفحات : 11-12-34-50- 51- 52-53-103

* في "مملكة..." نرصد نفس الظّاهرة في الصّفحات : 39-42-43-106-120-144-183

وفي الحقيقة فإنّ الإيقاع الشعريّ يشدّ الأطفال إذ يركّب على حركة الأحداث صوتا موسيقيا هذا إضافة إلى بعدها الوظيفيّ حيث تأتي في إطار توضيح أمر ما متعلّق بشخصيّة أو حدث أو مكان...

ب) الاختلاف :

لكن مع هذا الاتّفاق رصدنا اختلافين جوهريّين :

* في الوظيفة : لقد صدّر لويس كارول روايته بقصيد يذكر فيه دواعي التّأليف (الأثر حكاية رواها لبنات العميد)(5) أمّا بقيّة المقاطع الشّعريّة فقد جاءت على لسان أليس في شكل قريب من حكايات لافونتين.

أمّا اليوسفي فكانت قصائده مرتبطة عضويّا بالشّخصيّة التي تنطقها وهو ما يوصلنا إلى الاختلاف الثّاني.

* اللّغة المستعملة : إذا كانت لغة كارول الشّعريّة موحّدة في طاقتها الإيحائيّة تستهدف متقبّلا موحّدا له نفس الكفاءة الفكريّة فإنّ النّصوص الشّعريّة لدى اليوسفي شديدة التنوّع فيها العاميّ (ص 39-42-43-183) وفيها الفصيح (ص 106-120) وفيها ما يستهدف متقبّلا من نخبة النخبة على غرار القصيدة التّالية :

من أسكن روحي أزمنة؟

من قسّم جسمي مخلوقات؟

من وزّعني بين بلاد أشتاق إليها

وممالك أتوهّمها؟

بالأمس،

تردّد طفل القسمة في لغة

تبحث عمّن يتكلّمها

أقبل طفل القسمة حيّا

يسعى في أروقة الأموات"

ومع ذلك تبقى كلّ القصائد موظّفة لأداء دلالات النصّ ففي هذا القصيد لفظان مفتاحان هما البلاد والطّفل.. فهذا الجسم المقسّم إلى مخلوقات موزّعة على بلاد (وقد وردت جمعا) يعكس حالة التشظّي العربيّ الذي وصل إلى درجة أنّ لغته (وهي موقومه الرّوحي) تبحث عمّن يتكلّمها.

هذا العنصر بالذّات هو الذي سيكون مفتاحنا في التّعامل مع المكان الذي سنعود إليه لاحقا.

* طبيعة النصّ وجنسه : يتفرّد نصّ اليوسفي هنا بإضافة مكوّن نصيّ جديد يضاف إلى النصّ السردي والنصّ الشّعريّ، هذا المكوّن الجديد هو النصّ الإعلانيّ الذي ورد تحت عنوان :

نقابة إقامة الورود

شارع محمّد صالح بلحاج

2080أريانة

وذيل بالإمضاء التّالي : رئيس النّقابة/ الطيّب معيزة، أمّا فحواه فهي دعوة المتساكنين في العمارة إلى عدم ذبح الأضحيات في العمارات (6).

وهو نصّ إضافة إلى جماليّة تركيبه مع بقيّة الأجناس يصلح مدخلا لدراسة المكان باعتباره هنا محدّدا وواقعيّا فجّا كفجاجة كلّ الإعلانات محيلا على الواقع والتّاريخ.

3) التّشابه والاختلاف في الأمكنة :

ا) التّشابه :

من الثّابت أنّ الروايتين تعاملتا مع المكان بشكل متشابه جداً حيث هناك تقابل بين مكان واقعيّ ومرجعيّ ومكان عجيب متخيّل يتجاوز الواقع وهو أمر يتشابك مع طبيعة الحكاية (الرّحلة) وخصائص الشّخصيّات فالرّحلة تستوجب مكان انطلاق ومكان وصول وطريقا بينهما.

* أليس... : من سطح الأرض إلى عمقها مرورا بالحفرة...

* مملكة... : من مدينة تونس وتحديدا أريانة إلى مملكة الأخيضر العجيبة

ب) الاختلاف :

الظّاهرة الأولى اللاّفتة أنّ أليس في بلد العجائب لم تحدّد من واقعيّة المكان سوى الحديقة وهي بذلك صالحة لأيّ زمان ومكان وهذا المنحى الأسطوريّ في المكان والزّمان هو أكثر آليّة من آليّات التقيّة والرّمزيّة منذ ابن المقفّع (كليلة ودمنة).. على عكس مملكة الأخيضر التي تمتدّ فيها الأمكنة الواقعيّة لتشغل حيّزا مهمّا تكون فيه مرجعيّة متجذّرة في التّاريخ متنزّلة في الجغرافيا (أريانة، طريق بنزرت، أحد بساتين سكّرة..)

وهذا في الحقيقة اختلاف في درجة التقيّة فعصر كارول كان أكثر دمويّة ومصادرة للرّأي ممّا جعله أكثر إمعانا في التخفي.

الظّاهرة الثّانية تتعلّق بالرّحلة من حيث هي الحدث الرّئيسيّ في الرّوايتين لكنّه بقدر ما هو حدث بقدر ما هو في جوهره فعل متعلّق بالمكان فلا رحلة إلاّ من مكان إلى آخر.

هذه الرّحلة أوصلت البطلة أليس إلى الفضاء العجيب دون أن تكون راغبة ولا عالمة إلى أين تذهب، فالرّحلة هنا فعل بلا غاية والبطلة فيه مسلوبة الإرادة. في حين أنّ بطل اليوسفي "آسر" هو الرّاغب في الرّحلة والمشتاق إلى المملكة.

الظّاهرة الثّالثة وترتبط بعلاقة الشّخصيّة بالمكان فالملكة في أليس لا تعرف سوى عبارة "اقطعوا رأسه" والملك هو الحاكم وهو القاضي في نفس الوقت لذلك كان رفض أليس لهذا الفضاء/ البلد العجيب الذي يصوّر زمن الحكم الفيكتوري الإنقليزيّ المظلم في حين أنّ آسر أحبّ مملكة الأخيضر لأنّ ملكها يقدّر ديدحان المفكّر والشّاعر كردوس الأبرق والرّسّام الزّاهي بوترزيزة والموسيقار كعباشي كراولي فهي حلم لذلك كانت الرّحلة إليها رحلة داخل الذات.

فالفرق هنا بيّن، فأليس في بلد العجائب رصد للواقع -وتعبيرته الرمزيّة هو بلد العجائب- لذلك كان الموقف هو الرّفض، في حين أنّ مملكة الأخيضر تشكيل لحلم وتعبيرته هي المملكة - لذلك كان الأمل والحبّ.

4) في طبيعة الشّخصيات :

صحيح أنّ "الشّخصيّة في الرّواية أو في السّينما أو في المسرح جزء لا يتجزّأ من العالم الخياليّ الذي تنتمي إليه"(7) لكنّ الإجراء يقتضي التّعامل مع هذا المكوّن بشكل منفصل وهو ما سنسعى إليه في هذا الباب.

أ) التّشابه :

إنّ الملاحظة الأولى التي تسترعي انتباه الدّارس في تيبولوجية الشّخصيات هو هذا التّشابه الغريب و المريب بين شخصيّات الرّوايتين ابتداء بالبطل وانتهاء بالشّخصيات الفرعيّة والثّانويّة وهو ما سنحاول إظهاره في هذا الجدول ومع ذلك سنشير من الآن إلى أنّ الشّخصيّات التي سنذكرها لا تغطّي كامل قائمة شخصيّات الرّوايتين وإنّما هي ضرب من الانتقائيّة تهدف إلى تقريب الصّورة :

طبيعة الشّخصيات	أليس في بلد العجائب	مملكة الأخيضر
البطل	أليس / طفلة	آسر / طفل
الشّخصيّات ذات الملامح الواقعيّة	- أخت أليس	- جدجودة/ الجدّة - الأب - الأمّ آسرة/ أخت البطل
الشّخصيّات المتأرجحة		- بوشويشة - ريحان - نمير
الشّخصيّات ذات الأصول الحيوانيّة	- الأرنب البيضاء - الفارة - الخنزير - السّلحفاة	- الحمام والفراخ - تانغو الكلب - القطّ الأسود - الفئران - اليعسوب
الشّخصيّات ذات الأصول الماديّة الجامدة	- ورقة الملك/قلب - ورقة الملكة /قلب - ورقة الخادم/ valet	- الجندي الدوّاس (لعبة)

إنّ الملاحظة الأولى هي أنّ طبيعة الشّخصيّات تطغى عليها صفة العجيب - إذا استثنينا البطلين والشّخصيات الانسانيّة - من حيث هي قائمة على تركيب من موادّ مختلفة فهي حيوان بمشاعر إنسانيّة ولعبة جامدة لكنّها ناطقة ومتحركة وهذا في حدّ ذاته يزيد من تقوية احتمال استهداف الكاتب لمتقبّل طفل فهو ميّال بطبعه إلى اللّعب والحيوانات وهو غالبا ما يسعى إلى إضفاء مسحة إنسانيّة على لعبه وحيواناته التي تعايشه خاصّة وأنّ الشّخصيّات / الحيوانات في الرّوايتين كانت بعيدة كلّ البعد عن الحيوانات الشرسة والمتوحّشة وكانت أقرب إلى الأهليّة.

الملاحظة الثّانية تتعلّق بالبطلين فرغم ملامحها الانسانيّة ومحاولة الكاتبين تجذيرهما في الواقع من خلال العلاقة التي تربطهما بأفراد عائلة فإنّهما أصيبا بما اصطلح عليه في الأدب العجيب بقاعدة التّشويه التي تربك القارئ فأليس رغم محافظتها على اسمها فإنّ حجمها يتغيّر حالما تنزل من على سطح الأرض إلى عمقها فقامتها تتمدّد وتتقلّص وفق احتياجات المكان.

كذلك الأمر بالنّسبة إلى آسر الذي يصبح بوشويشة فهو يقول لوالده "بوشويشة ليس آسر وآسر ليس بوشويشة.. هو أنا عندما أرى بوشويشة ولا أعرفه وبوشويشة عندما يراني ولا يعرفني"(8). و في نفس هذا الاتجاه يذكر بوشويشة أنّه يصبح ريحانا حالما يلج مملكة الأخيضر.

وعلى هذا الأساس يصبح البطلان وحتّى بعض الشّخصيّات الأخرى قابلين للتّحوّل وفق طبيعة المكان الذي يتحركان فيه فتصبح الحكاية ضربا من السّحر يزيد من إلهاب حبّ الاستطلاع لدى الطّفل، هذا المتقبّل المفترض.

الملاحظة الثّالثة تتعلّق بطبيعة العلاقات وخاصّة تلك المتعلّقة بالبطل في علاقته بالرّحلة ففي كلّ رواية تكون هناك شخصيّة مساعدة هي التي توصل البطل من عالمه وعائلته إلى العالم العجيب :

* أليس : لو لا الأرنب البيضاء التي حملتها إلى باطن الأرض لما كانت رحلة

* **آسر** : لولا هذا الكائن الغريب متعدّد الأسماء (بوشويشة، ريحان) لما وصل إلى مملكة الأخيضر. الملاحظة الأخيرة في هذا الباب من البحث تتعلّق بالدّلالة السّياسيّة الواضحة للشّخصيّات ففي كلّ من الرّوايتين شبكة علاقات تنتج جهازا سياسيّا :

* **أليس...** : ملك وملكة وقضاة وجلاد وخدم القصر...

* **مملكة...** : الملك الأخيضر، مفكّر الامبراطوريّة، الأميرة نتجال الجنديّ الدواس رئيس الأركان. لكن الممتع واللاّفت هو أنّ هذه الشّخصيّات وهذه الشبكة من العلاقات لا تحدث إلاّ في الفضاء الثّاني وهو الفضاء المتعلّق بغير سطح الأرض وغير الواقع، فالكاتبان يوغلان في إبعاد الرّموز السياسيّة والدّلالات التّاريخيّة بتشويه الشخصيّات حتّى تصبح بلا جذور واقعيّة واجتماعيّة وبذلك يصبح الفضاء العجيب والسّحريّ ضربا من التّقيّة لكنّها غير خافية.

ب) الاختلاف :

* صفاء الشّخصيّة **ونقاوتها** : وهذا أوّل اختلاف لافت، ففي رواية "أليس.." لكلّ شخصيّة ماهيّتها وكينونتها واسمها الذي يجعلها مستقلّة بذاتها في حين تتداخل الأسماء والشّخصيّات في رواية اليوسفي إلى درجة تتماهى فيه وتصبح مجموعة من الشّخصيّات شخصيّة واحدة ولعلّ في الفقرة التّاليّة أفضل دليل على ذلك حيث يعرّف آسر ببوشويشة، "هو أنا عندما أرى بوشويشة ولا أعرفه" ثمّ يعرّف بوشويشة نفسه حين يدخل المملكة بأنّه أصبح ريحانا.. فآسر وبوشويشة وريحان واحد.

* **العلاقات** : ينتج عن الاختلاف الأوّل اختلاف ثان يرتبط بعلاقة البطل بمساعده على الرّحلة فأليس اعتمدت على الأرنب دون اتفاق فقد أسرعت وراءها حين سمعتها تتكلّم ووجدت نفسها دون قرار منها في باطن الأرض، وعلى العكس من ذلك فإنّ بوشويشة لم يكن غير صدى لبعض من آسر لذلك لم يوصله إلى المملكة بل كان يدفعه إلى أن يكتشف هو الطّريق إليها وهو ما يوضّحه الحوار التّالي بينهما :

"- وكيف أصل إليها؟ سأله آسر

- تتخيلّها أولا. ألم تتخيلّها بعد؟

...

- ثمّ عليك أن تنتظرها ثانيا

...

- عندما تكتشف الطّرق الثّلاث، وتبدأ برابعتها، قال بوشويشة

- وما هي رابعتها؟ سأله آسر

- أنت. قال بوشويشة" (9)

فإذا كانت أليس بطلة كارول راصدة للعالم ملاحظة ومشاهدة لعالم مفارق لها فإنّ آسر بطل اليوسفي يرحل داخل ذاته إلى مملكة موجودة فيه وهو ما يحيلنا إلى منحى صوفيّ لا غبار عليه حتّى وإن بدا الأمر لقارئ هذه الدّراسة متعسّفا وبعيدا.

IV- من عمق الأرض تخرج الحكايات محاولة لتفسير علاقة الطّفولة بالتّاريخ :

ليس أفضل في هذه المرحلة الأخيرة المتعلّقة بالاستنتاجات من أن نورد بعضا من حوار جاء في الفصل الأخير من رواية محمّد علي اليوسفي (10) وجمع بين أخت آسر آسرة وأمّها.

– لماذا تحبّ الأمّ ابنها وتأكله؟

– الأمّ لا تأكل ابنها

– لكنّك أكلت الذي كان في بطنك وأتيت بآسر من المستشفى

– جاء من مملكة الأخيضر، كما حكت لك جدّتك

.....

– أوف جاء من بطني

– كيف دخل بطن؟

– دخل مع السّمك

– عندما سبحنا في البحر؟

– نعم

– لماذا سبحت أنا وبابا ولم نأت بآسر مثلك؟

– اذهبي للنّوم

إنّ مملكة الأخيضر هي الوقوف على عتبات السّؤال دون جواب في أمّة ابتلاها اللّه بكره الأسئلة، وهي إلى ذلك نصوص في نصّ، نصّ يقرأه الطّفل ولايفهم غيره ونصّ يقرأه العامّة ويقفون عنده ونصّ بين الخبايا زرعه الكاتب للنّخبة على الطّريقة المقفعيّة المتأسّسة على فكّ الرّموز و حلّ الشّفرات.. مملكة الأخيضر حلم خصيب أخضر صغير في كلّ منّا ونحن في بدايات القرن الحادي والعشرين... نفس هذا الحلم داعب لويس كارول فاتّقى شرّ فيكتوريا بالتقيّة الملتحفة بالعجيب منذ قرن ونصف تقريبا ولا غرابة فلويس كارول أستاذ الرّياضيّات كان صحفيّا ولم يكن قادرا على أن يقول كلّ شيء، ومحمّد علي اليوسفي مازال صحفيّا واشتغل لسنين عديدة في المجلات الفلسطينيّة وخبر السّاحة العربيّة فلخّص حالة الخصي التي نعيشها في مشهد واحد جمع بين آسر وجنديّ به ننهي هذه المداخلة :

"حصل آسر على هديّة أخرى : علبة كبيرة مملوءة بالجنود والدبّابات والمروحيّات الصّغيرة والطّائرات الكبيرة.

قال الجنديّ لآسر لا تضعني هنا وراء الجنود

وضعه آسر في المقدمة

قال الضّابط :

يجب أن تكون الدبّابات في المقدّمة.

وفي النّهاية فإنّ الرّوايتين لم تكونا سوى صرخة طفلين في وجه تاريخ مظلم، صرخة أوروبيّة أنقليزيّة في القرن التّاسع عشر تفضح أسس النّظام الملكيّ وغطرسته، وصرخة رجل عربيّ على لسان طفل تنذر بتدهور الواقع العربيّ وتحلم بعالم أجمل وهي واقفة على أبواب قرن جديد وألفيّة تبدو عسيرة..

الإحالات:

-ALICE AU PAYS DES MERVEILLES/ LEWIS CAROLL/ MXI-POCHE / 1997

ترجمة من الإنقليزيّة للفرنسيّة

– مملكة الأخيضر/ محمّد علي اليوسفي/ دار الطّليعة الجديدة/ سوريا 2001   1– من ترجماته : * حكاية بحّار غريق (غابرييل غارسيا ماركيز) / رواية

* خريف البطريرك   * البابا الأخضر (ميغيل أنخل أستورياس)/ رواية   * مملكة هذا العالم (إيليخو كاربانتيه) رواية

* حريّة مشروطة (أوكتافيو باث) شعر   * المنشقّ (نيكوس كازنتزاكي) / سيرة

* بلزاك والواقعيّة الفرنسيّة (جورج لوكاتش) / دراسة وغيرها من الكتب التي ترجمها نفس المؤلّف

– 2– مملكة الأخيضر / ص 27   –3– نفس المرجع /ص 174

4–tzvetan todorof/m. bakhtine et le principe dialogique/ed seuil/1981/p132–133

5–ALICE AU PAYS DES MERVEILLES/P11-12

–6– مملكة الأخيضر/ ص 53

7–Roland Bourneuf, real ouellet/ l'univers du roman/ceres edition 1998/p171.

8– مملكة .../ ص 24   9– مملكة... / ص 26–27   10– مملكة الأخيضر/ ص 184 وما بعدها   11– مملكة الأخيضر/ ص 17

تصويب الأمثال التونسيّة في السّجع والتوازن والمعنى

عبد الرحمان عبد اللطيف

الأمثال الشعبية التونسية كأمثال الفصحى هي حكَم وعبر وآداب، تكون مسجوعة في الأغلب متوازنة الصدر والعجز نسبيا ولا تفقد السجع إلاّ نادرا حين يكون المثل بعض مثل أو يقع فيه تقديم أو تأخير لبعض الكلمات عن مواضعها أو لحذف كلمة لسوء حفظ الراوي، كما يفقد السجع ويختلّ بسبب تذكير المؤنث أو العكس أو جمع المفرد أو إفراد الجمع، وأيضا بإبدال بعض مفردات المثل بغيرها مرادفًا لها أو غير مرادف.

إن هذا الخلل في السجع والوزن النسبي للأمثال لم يتفطن إليه المؤلفون في الأمثال والمعنيون بها، ولذلك وجدنا أن نحو الثلثين من الأمثال التي جمعوها أو دونوها غير مسجوعة ومختلة التوازن، ومن أولئك الذين جمعوا الأمثال التونسية على هذا الخلل بمختلف أنواعه في مؤلفاتهم الأستاذ الفاضل الهادي البالغ في كتابه بالفرنسية " أمثال تونسية مختارة" ثلاثة أجزاء، وكتاب: "مختارات من الأمثال العاميّة التونسية" للمرحوم الدكتور الطاهر الخميري بتاريخ 1967، والأستاذان الاثنان مشكوران على ما جمعاه رغم ذلك الخلل فهما قد قدّما لنا عملا عظيما، وجهدا محمودا مشكورا، والكمال لله وحده، ولكل جواد كبوة، كما يقال في المثل السائر.

ولقد كان إدراكي لذلك الخلل في السجع والوزن للأمثال منذ سنين طويلة – فعملت من يومئذ على تصويب أمثال المرحوم الخميري وأمثال الأستاذ البالغ المذكورين، وكذلك الأمثال التي لم يدوناها في تأليفيهما – فصوبتها وصحّحتها من أفواه الرواة الحذاق و الحفاظ الضابطين للأمثال الشعبية التونسية في عديد البلدان والجهات وبعد جهد كبير واصلته بضع عشرة سنة أتممت أخيرا ذلك التصويب والتصحيح بحمد الله وقد شمل نحو الفي مثل وضعتها سالمة من تلك العيوب في كتاب لي (مخطوط) سميته "الأمثال الشعبية التونسية الصحيحة". ولخصت منه هذا البحث اليوم.

وانني نأخذ نموذج كتاب الأستاذ البالغ المذكور الجزء الثالث وحروفه تسعة من الزاي الى الغين– وقد صدر في ديسمبر 1998– لبيان الأمثال الفاقدة للسجع والوزن النسبي كما نأخذ نموذجا لذلك كتاب الخميري أيضا المذكور، ولنبدأ بأمثال الأستاذ البالغ فنذكر صواب جملة نماذج فيها على سبيل المثال لا الحصر ونرمز اليه بحرف "غ" ونذكر الصفحة من كتابه الجزء الثالث هكذا " ص" وأول ذلك هذه الأمثال وهي: عين الشمس والهلال، ما تتغطّى بالغربال. وهو عند غ ص 152 بحذف والهلال. وهذا آخر : وهو : الشرع يحكم بالظاهر، والله يتولى السراير. وهو عند غ ص 48 بحذف العجز. وهذا مثل آخر وهو : النظافة من الإيمان والوسخ من الشيطان، وهو عند غ ص 143 : العري من الله، والوسخ الخ، وهذا آخر وهو : سكين، بو وجهين. وهو عند غ ص 28 سكينة، الخ، وهذا مثل آخر، العام المشوم يتعدّى، والرأي المشوم ما يتعدى، وهو عند غ ص 159 ما يتعدّاش، وهذا مثل آخر وهو : سرج حصان، على ظهر أتان. وجاء عند غ ص 41 على ظهر بهيم ، وهذا آخر،

الثمين ما يتباع مرتين، وجاء عند غ ص 194 الغالي، ما يتباعش مرتين، وهذا مثل آخر: صابة رجال، خير من صابة مال، وجاء عند غ ص 88 صابة أولاد، خير الخ، وهذا مثل آخر: عمر الكلاب، بلا حساب، وهو عند غ ص 148 عمر الكلاب، طويل، وهذا آخر: عجوز، وسارق تحوز. وهو عند غ ص182 عجوز، وشدت سارق.

وهذه أمثلة وقع فيها تقديم وتأخير ومنها هذا المثل: السكرة طارت، والمداينة حضرت، وهو عند غ ص 110: طارت السكرة، وحضرت المديانية، وهذا آخر: يا قط غب ويا فار العب. وهو عند غ ص 91: غيب يا قط، والعب يا فار، وهذا مثل آخر: لا يدخلّ الطبيب، لدار حبيب. وهو عند غ ص 123: الطبيب لا يدخله لدار حبيب. وهذه أمثلة عرضت كلمة أخرى بما يؤدي معناها، ومنها هذا المثل وهو: زواج الدوام، تحب له تدبير أعوام، وهو عند غ ص 12 زواج العمر، الخ.

وهذا مثل آخر: النفيس، طلب على الرخيص، وهو عند غ ص 194: الغالي، طلب على الرخيص، ومثل هذا السابق هذا المثل: اجلح، تربح، وعند الغالي ص 38 هذا نصه: صك، تربح، وهذه الآن أمثلة تغيّر فيها بناء الكلمة ومنها طاعة النسوان، تدخل للنيران، وقد جاء عند غ ص 124 طاعة النساء تدخل للنار. وهذا مثل آخر وهو بالراحة شبعان، ميت بالغبنان. وقد جاء عند غ ص 54، شبعان بالراحة ميت بالغبينة، ومنها أمثلة تقارب هذه الماضية في التغيّر نحو هذا المثل: علموه يركع، سبقهم للجامع. وهو عند غ ص153 علمناهم الصلاه، سبقونا للجامع، ويماثل الماضي هذا المثل وهو: العوم علموهم، حبو يغرقوهم. وقد جاء في غ ص 40 علمناهم العوم، حبوا يغرقونا، وهذا مثل آخر: عصفور في اليدين، ولا عشره طايرين، وهو عند غ ص 147 عصفور في اليد، ولا عشره فوق السطح.

أما أمثال المرحوم الدكتور الطاهر الخميري فإنها مثل أمثال الأستاذ البالغ في فقدان السجع والوزن وهذه بعض نماذج من ذلك ونرمز للخميري بحرف -خـ- ونذكر رقم كل مثل معه، وهذا مثل تغير فيه مبنى الكلمة وهو: الفم المبخار، دواه السواك الحار. وهو عند خـ رقم المثل 1377 الفَم الأبخر، الخ. وهذا مثل آخر: اذا كان المتحدث هابل، يكون السامع عاقل. وهو عند خـ رقم 84: اذا كان المتكلم مهبول، الخ وهذا مثل ثالث: البقره اذا طاحت، سكاكينها كثرت، وهو عند خـ 62: إذا طاحت البقرة، تكثر سكاكينها. وقد تبدل كلمة بما يرادفها من المثل نحو هذا: يرقص، على طار بوفلس. فهو عند خـ 2417 يشطح إلخ ومثله هذا المثل وهو: يغرد، وجناحه عليه يرد. وهو عند خـ 2442 يغني، وجناحه يرد عليه. وهذا مثل آخر: لعب الجحوش، مع الفقوس، وجاء عند خـ رقم 1848 لعب البهيم، الخ. وهذا نحو السابق: كخنّاق الدجاج، اللي يتكلّم يجيه في الأوداج. وهو عند خـ 1659، اللي يتكلّم يجي في قراجمه. وبعض أمثال أخرى كثيرة يقع تقديم وتأخير كهذا المثل: يعمل الدينار ثنية في البحار. وهو عند خـ 1375 الفلوس، يعملوا طريق في البحر. وكذلك هذا المثل: في الجنة قاضي، وفي النار زوج قواضي. وجاء عند خـ رقم 1404 قاضي في الجنة، وقاضيين في النار. وهذا مثل آخر: القمح يدور ويطلع، ولقب الرحى يرجع. وهو عند خـ القمح يدور، ويدور، ويرجع لقلب الرحى رقم 1483.

ونلاحظ بعد كل ذلك إن حرف س مع ش يعتبر سجعا صحيحا جائزا، وكذلك سريع ص وف مع ثا، ومثل ذلك الألف المقصورة مع اللينة، والياء الساكنة مع مثلها والواو الساكنة مع مثلها كلهن يعتبرن سجعا صحيحا أيضا، وذلك بقطع النظر عن الحرف السابق عليهن كما نلاحظ في كثير من أمثال الخميري والبالغ، كما نذكر أن كثيرا من رواة الأمثال يعوضون كلمة "إلاّ" أداة اللإستثناء بكلمة "كان" نحو: بقري ما يبان، إلا بالكرشه والمصران. فجاء عند الخميري: ما يبان بقري، كان بالكرشة والمصران رقم 1970، ويعوضون حرف "ك" التشبيه بكلمة "كيف" نحو كقطاطس باردو جواعه، والخلاعة. فهو جاء في أمثال الخميري رقم 1718 كيف قطاطس باردو الجوع والخلاعة. ويعوضون كلمة "إذا الشرطية بكلمة "كيف" نحو: يلعن بوالباي في غيبته، اذا حضر نبوس ركيبته، وقد جاء عند الخميري رقم 2462، كيف يحضر الخ، كما يعوضون كلمة "من" الشرطية أو الموصولية بكلمة "اللّي" نحو من يعمل الخير، ما يشاور. وجاء هذا عند الخميري رقم 435: اللي يعمل الخير، ما يشاورش. هكذا قد وفينا هذا الموضوع حقه بإيجاز واف في نماذج متعددة من الأمثال للاعتبار والتصويب.

حصار الأسيجة (1)

شكري البكري

بعد " الجزيرة" وغيرها من الكتابات اليافعة في حياته الأدبية، قرر خوان غويتيصولو البحث عن آفاق جديدة في الكتابة الروائية، فكانت " علامات هوية" سنة 1966 بداية متجددة في مسيرة الكاتب والرواية الإسبانية المعاصرة على السواء. كانت تلك أول خطوة له تكسير قوائم شعرية الواقعية الإجتماعية التي تميز بها قبل ذلك والشروع في شعرية روائية تصوغ هذا التكسير وتبلور معالمه. وذلك ما تمخض في النهاية عن " مقبرة" و" خصال الطائر المتوحد" كخطاب روائي يتأرجح بعنف بين التخييل والتحليل، مع التزود الصوفي بعناصر شعرية قصدية.

(حصار الأسيجة) – الذي يحتمل ترجمتين لعنوان عارف بصيغه الإسبانية والعربية والفرنسية – هو تعبير آخر لمفهوم الرواية عند خوان غويتيصولو، خاصة وأنها تضم جل المميزات الفكرية والتيمات المهووسة والجذلى التي تميز بها الروائي دون محدثيه ونعني بها الإسلام، الهيطيروثوذوكسية الجنسية، تفكيك الأشكال السرية، التضمين التحليلي، الشاعرية المرهفة، وتكسير اللغة والصورة.

فخوان الذي شهد حصار سراييفو وكتب عنه صحفيا، لم يملك إلا أن ينفحه تلك النفحة الروائية الخاصة به بالإلتجاء إلى تلك الصور "التي كانت تحاصره" (ص 183) ومحاصرتها روائيا وتخييليا. وكأنه، بعد " دفتر سراييفو" والعديد من المقالات والروبورتاجات التي كتبها وأنجزها عن المدينة المحاصرة، لم يجد من الجنس الروائي للتعبير المطلق، الكلي والتخييلي، عن ذلك الكابوس المفزع الذي عايشه وحايثه وذاق بعض مرارته. إلا أن الرواية، رغم المعرفة المسبقة بحوافزها وشروطها الظرفية والتاريخية، تبقى نصاً معقداً، غير مكتمل، ناضج، ومتضامن، مع بعض البذور الروائية التي كرسها روائي " دون كيشوط".

فبدلا من كتابة نص سهل ومنساب، يقول غويتيصولو، لا تعني الكتابة شيئا آخر غير فقدان الكاتب والقارئ معا في هضاب الشك والريبة. فقارئ "حصار الأسيجة" (أو "حصار الحصارات" (2) – كما ترجمها الأستاذ ابراهيم الخطيب– أو بكل بساطة، "حصار الأمكنة") مثل واطئ الرمال المنجرفة الزلقة. تتناقض النصوص وتتواطأ.

يتتالى المؤلفون ويتتابعون ليؤلفوا في النهاية نصا خاصا بالإنجراف والشك والحذر، ويرغموا القارئ على المشاركة في كل ذلك الإنزلاق والمشي حذاء الحائط حذرا من نص خفيّ يتربّص في الدوائر، علنا. إنها مغامرة الكتابة التي تفترض ضرورة مغامرة القراءة، مثلما تلح على ذلك ناطالي ساروت.

وهكذا تأتي بداية الرواية صورة لامرأة تجتاز الطريق علي ركبتيها في واجهة أهداف القراصنة إذاك شعر غويتيصولو بأن المقالات والروبورتاجات لا تكفي لترجمة كل هذا الموت. فالصورة أفظع من كل الجثث والجماجم. وفي نهاية المطاف نجد أنفسنا أمام نص لغز، أو نصّ ألغاز، كما يشير النص إلى نفسه في الصفحة (179). وهو قبل ذلك عصارة مجموعة من الأصوات السردية المتناوبة

والمتتالية والمنجرفة في آن : صوت البطل المفترض، صوت الأحلام (أحلام السارد أم المؤلف ؟)، صوت العسكري الإسباني، ثم صوت الكاتب. وتتوالد عبرها جميعها أصوات أخرى لشخصيات وتيمات تجسد دلالة الحكي ومضمونه السردي : الإسلام، التطرف، الشذوذ الجنسي، سراييفو، الحصار، المجتمعات الإستهلاكية... ولم يكن اللعب اعتباطيا. فحبكة الرواية وهيكلتها المتاهية إنما هي انعكاس صارخ لواقع الحصار نفسه الذي عايشه غويتيصولو منذ زيارته الأولى في يونيو1993. هكذا أتى "دفتر سراييفو" - وإنما هي دفاتر - انطباعيا، مستجيبا لخواطر اللحظة وأبجدية الدهشة والفزع. ثم توالت المقالات عن البوسنة وتدخل الكاتب في برلمان الكتّاب للمطالبة، هو وسوزان سونتاغ، بالإعلان عن سراييفو عاصمة أوروبية للثقافة، إلا أن وزيري خارجية فرنسا وأنجلترا عارضا الإقتراح.

وفي يناير 1994 عاد غويتيصولو إلى المدينة المحاصرة بصفته عضوا في " صحفيون دون حدود"، و أنجز روبورتاجا تلفزيونيا عرضته قناة " كنال أرطي" و" كنال بلوس". خوان نفسه يعترف بأن الرحلة الثانية كانت أكثر فزعا ورهبا، ولذلك فإن انطباعية الدفاتر لم تجد بدا من التعبير الروائي الفزع والمحلل عن ذلك الحصار، والرعب، والفراغ، والموت.

وليس حصارا واحدا، بل متعدد الألوان متنوع المرارات. ولهذا فقد تشكلت بنية الرواية بطريقة متاهية متركزة في أمكنة الحصار وحصار الأمكنة . فتتكاثر الأبواب المفتوحة المغلقة لتوها- وتتوالد مع تعاقب الصور وضغط الحصار.

من جهة، يشرح غويتيصولو لملحق جريدة " البايس" الثقافي في عدد18 يونيو 1995، هناك حصار المتطرفين الصرب بقراصنتهم وأسلحتهم العتيدة. ثم القوات الدولية كحكم لا يضع أدنى تمييز بين الجاني والمجنيّ عليه، الجلاد والضحية، في حين أن العالم بأسره يعلم من هذا ومن ذاك، وكيف أن عدم التدخل كان أفظع مثال للتدخل. "ما اكتشفته سنة 1993، وقد جسدته في الرواية، هو أنه ينبغي تخيل المصيدة التي يتخبط فيها 250,000 شخص دون أي إمكانية للتواصل مع العالم الخارجي. لم يكن هناك إلا هاتف واحد يعمل " بالساتل" وتبلغ تكلفته خمسين دولارا للدقيقة الواحدة. بيد أن أحدهم أصدر الأمر بعد ذلك بقطع هذا الخط حتى يضغط على حكومة سراييفو وساكنيها ويضطرهم للاستسلام.

ومن جهة أخرى هناك السياج البريدي إذ لا يسمح إلا بإرسال ست رسائل (...) في يناير1994 توجهت إلى القاعدة العسكرية للحلف الأطلسي بالعدد المسموح به من الرسائل فتفحصوها وأفرغوا حقيبتي وعاملوني وكأنني مجرم.

ثم هناك حصار المجمع الدولي الذي ظل ساكنا أمام كل تلك الفظاعات. لم يتدخل أحد، وأبقوا على خطر الأسلحة قائما ضد البوسنيين بينما يملك الآخرون كل عتاد الجيش اليوغوسلافي.

وأما الحصار الرابع فهو حصار الشهود ، حصار الصحفيين الذين رأوا وعاينوا ولم يقولوا الحقيقة كاملة... هكذا تأتي الرواية حصارا لكل الأسيجة، راكضة بين الخيال والتحليل مع بعض التجنيح الشعري، الذي أتحفنا الأستاذ ابراهيم الخطيب بقرينتها العربية كما فعل بكل جدارة ورهف في برازخ "الأربعينية".

1- " EI SITIO DE LODS SITIOS " عن مطبعة ألفاغوارا، 1995.
2- "حصار الحصارات"، ترجمة ابراهيم الخطيب

في الدّلالة الوجودية والحضاريّة للموسيقى الصّوفية - الطّرائقية

سالم العيّادي*

نلاحظ اليوم اهتماما متناميا بالتجربة الصوفية، وانتشارا مذهلا لمفردات معجمها ولأنماط مباشرتها شعرا وفكرا وإنشادا: فالعديد من الشعراء يستلهم من الأفق الدلالي المجازي للنظم الصوفي، ومن المفكّرين من هو منشغل بالبعد الفكري للتجربة الصوفية في مستوياته المختلفة المتعلّقة بالوجود وبالمعرفة وبالقيمة. كما يقبل العديد من الموسيقيين على الإفادة من القوّة التعبيريّة للإنشاد الصوفي ومن جماليّة الأداء فيه. كلّ ذلك يتمّ اليوم في مستوى كوني له صدى عميق في بعض التجارب الشعريّة والفكريّة والموسيقيّة في تونس. ولعلّ عروض الحضرة أكثر هذه التّجارب حضورا وانتشارا.

وقد كنت خلت أنّ هذا الميل إلى إحياء التجربة الصوفيّة في أنماط مباشرتها المختلفة ليس إلا ميلا استهلاكيا تساهم في نمائه " عدوى النماذج"، وخلت أنه سيستنفد ذاته ظرفيا ويضمحل. غير أنّ واقع الحال سفّه هذا الظن وتأكّد لديّ أن هذا الاستلهام من الخطاب الصوفي آخذ في مزيد الانتشار، وأنّ إحياء عباراته وتعبيراته المختلفة آخذ هو الآخر في مزيد الظهور والتّعمّق والنضج في آن واحد. ولعلّ الصوفيّة وما تعلن عنه اليوم من رغبة في الاستئناس بالروحي والمقدّس، تمثل الأفق الجديد الذي ستعمل الإنسانية في فضائه على اختبار الوجه الآخر لأزمة الحداثة بما هي مشروع "انحطاط " في المعنى الذي حاول نيتشه تشخيصه وفضح أساليب التمويه فيه.

ولقد تأكّد لدي هذا الأمر من خلال العديد من المعاينات في اختصاصات مختلفة. أقف في هذا المقال عند عيّنة منها تتعلق بالموسيقى الصوفيّة– الطرائقيّة التي تحولّت بعدُ إلى "صناعة ثقافيّة" يقوم على إنتاجها وإعادة إنتاجها العديد من "المبدعين". وتشدّ إليها انتباه العديد من المختصين في مجالات الموسيقى وفنون الركح والصورة، كما أنها تستقطب عددا كبيرا من المستهلكين.

وسأعمل في هذا المقال على اقتراح محاولة أولية في فهم هذه الظاهرة من منظور دلالتها الوجوديّة والحضارية وذلك:

* بردّها إلى منبتها الأصلي كتجربة سلوكيّة سالكة تخاطب المقدس الإلاهي وتتشكل بمقتضى تلك المخاطبة على هيئة مقام من مقامات الوجد والحضور. (دلالة الموسيقى – الطرائقيّة في ذاتها).

* بالوقوف على الأبعاد الجمالية لعروض الموسيقى الصوفيّة " كصناعة ثقافيّة" وحضور ركحي يُخاطب الجمهور، وتتشكّل بمقتضى هذه المخاطبة على هيئة نمط من أنماط" الإبداع الفنّي" (دلالة العودة إلى الموسيقى – الطرائقيّة).

وذلك في سياق استشكالي واحد ومتكامل سأحاول الكشف فيه عن المفارقات التي تشتمل عليها هذه الموسيقى كتجربة سالكة وكعروض فنية، وعن طبيعة الحاجة إليها اليوم.

وإذا كنت أقبل في هذا المقال على التفكير في هذه الظاهرة فلأنّني أظنّ أنّ لها من الخطورة الوجوديّة والحضاريّة ما أرى فيه تهديدا مباشرا لمشروع البناء

* أستاذ وباحث في الفلسفة .

العقلاني التنويري للذات فكرا وسلوكا. ولمشروع البناء المدني الديمقراطي للإنسان كمواطن.

وإذا كنت قد اقتصرت في هذا المقال على البعد الموسيقي لهذا الحدث الكوني فلأنه أكثر الأبعاد انتشارا ورواجا، ولأنه يقتضي إذن تدخلا عاجلا. ولعلّ الطابع الإستعجالي لهذه المقاربة هو الذي جعل منها مجرّد "محاولة أولية" لا تدّعي لنفسها تحصيل فهم تحليلي ومفهومي لهذه الظاهرة بقدر ما تنبّه على ضرورة التفكير فيها كمسألة جديّة.

وما ينبغي التشديد عليه في هذا المستوى من المقال، هو أن هذه المحاولة الأوليّة محاولة فلسفية الأسس والمقاصد وإن لم تمتلك بعدُ الوضوح المنهجي والدقّة المفهوميّة اللازمة لفعل التفلسف ذاته. وهي فلسفية الأسس والمقاصد وإن غلب عليها الاندفاع أو التسرّع في البحث عن صفة تصف هذه الظاهرة أو عن حكم يحدّد طبيعتها لا كظاهرة جماليّة فقط وإنما كخبرة وجوديّة وحضاريّة أيضا.

يتعلّق هذا البحث إذن بالموسيقى الصوفيّة الطرائقيّة التي أصبحت اليوم فنّا ركحيّا اجتمعت فيه عبقريّة التنفيذ والتأويل الموسيقيين وعبقرية الإخراج والحضور المسرحيين. وغاية هذا البحث الكشف عن الدّلالة الوجوديّة والحضاريّة لهذه الموسيقى. وأعني بالدّلالة الوجوديّة والحضاريّة "المضمون" الذي تعبّر عنه هذه الموسيقى. وذلك لا بمعنى أغراض القول الشعري فيها. ولا بمعنى المقاصد التي يعلن عنها القائمون عليها. وإنما بمعنى الشروط والإحداثيات التي جعلت تلك الأغراض وهذه المقاصد ممكنة كحدث فنّي. وقد تكون هذه الشروط والإحداثيات معطاة بعدُ في الظروف الحاليّة والحيثيات الراهنة التي تحدّد وجود الذات، مبدعة كانت أو متلقية. وقد تكون متصوّرة على هيئة مشروع ممكن لذات تعمل هذه العروض على تشكيلها. أو تعمل –على الأقل– على الإشارة إليها والترويج لها كحلّ ممكن للأزمة التي تعيشها الإنسانية قاطبة اليوم: وهي أزمة التديّن وقد تحوّل إلى تجربة سياسيّة مغلوطة تطلب المطلق في الدولة كهدف أقصى لها. وهي الأزمة التي كشفت عن ماهية هذا الضرب من التديّن في ما يشهده العالم اليوم من إرهاب كوني يهدّد أسس الحداثة المدنيّة التي انخرطت فيها الإنسانية وأصبحت مشروعا عالميا. وليست التجربة الصوفيّة – في نظري– أقل خطورة من التطرّف الديني، خصوصا وأنّها قد كشفت عن ماهيتها في عروض الموسيقى الصوفيّة الطرائقيّة على ما سنبيّنه في هذا المقال.(1)

فعروض الموسيقى الصوفيّة تمثل الوجه الفنّي لهذا الميل الكوني إلى إعادة إنتاج "الهوس الصوفي." وإن هذا الميل لهو في الحقيقة الدلالة الوجوديّة الحضاريّة للموسيقى الصوفيّة – الطرائقيّة. فعلى أي معنىً يُحمل هذا الميل وكيف يمكن لنا أن نؤوّل أبعاده المختلفة من منظور هذه الموسيقى؟.

إذا كان اهتمامنا بعروض الموسيقى الصوفيّة اهتماما فلسفيا فلأنه يثير مشكلة المعنى الذي تحيل إليه هذه العروض. وإنّني لأرى في هذه المشكلة موضوعا جديرا بالاهتمام وإن كان القائمون على تلك العروض والمباشرون لها إنتاجا واستهلاكا يبدّدون هذه المشكلة في بعض المقاصد الزائفة التي يشيرون إليها من موقع محدّد هو موقع "الصّناعة الثقافيّة". وتتمثل هذه المقاصد الزائفة في مطلب إحياء التراث حينا وفي مطلب تصدير صورة الذات إلى الآخر على هيئة فولكلور أو على هيئة بُعدٌ من أبعاد الإنسان الكونيّة التي تتعالى بالرغم من محلّيتها نشأةً على كل محليّة، حينا آخر. وتعبّر هذه المطالب، في نظري، عن مقاصد باثولوجيّة لا تخلو من حنين هائم يعلن عن فقر فعلي للحاضر بقدر ما هو يعلن عن ثراء مزعوم للماضي.

كما أنّ الاهتمام الفلسفي بهذه العروض قائم على اعتبار التفلسف ذا مهمّة تشخيصيّة تصف ما يحدث وتتأوّل أبعاده المختلفة من منظور كلّي يرفع الوقائع الحضاريّة إلى مقامها الكوني، وعلى اعتباره أيضا تجربة تفكير تتعقب ذاتها في غيرها من الخبرات والخطابات التي قد تفتح أمامها مجالات نظر جديدة وقد تضع لها حدودا ينحسر النظر دونها. ويكمن الهدف من رفع عروض الموسيقى الصوفية – الطرائقية إلى منزلة الموضوع الفلسفي في محاولة الكشف عن طبيعة هذه "الخبرة" الوجوديّة الحضاريّة التي تستبطنها هذه العروض كحدث فنّي.

تقتضي معالجة هذا الإشكال الوقوف، أولا عند الطابع المفارقي لهذه "الخبرة" التي تعلن عنها عروض الإنشاد الصوفي: فقيم يتمثل هذا الطابع المفارقي لهذه العروض؟

يتعلّق الطابع المفارقي للموسيقى الصوفيّة – الطرائقيّة بمسألة التنزيل المدني لهذه الموسيقى. وأعني بذلك مسألة

الإطار الوظيفي الاجتماعي - الثقافي الذي تتنزل هذه الموسيقى بمقتضاه داخل "المدينة". فإذا كان الإنشاد الصوفي بما هو "فن" ذا منزع فرجوي دنيوي ينغلق فيه الخطاب داخل حدود الإنساني (فنّان ← جمهور) فإنّ المناسبات التي يتم فيها استهلاك هذا "الفن" هي دائما مناسبات دينية تجعل الخطاب منفتحا على الإلاهي (إنسان ← إله) وترفع عن هذه العروض الفنيّة طابعها الدنيوي المباشر. فلا القائمون على عروض الإنشاد الصوفي تمكّنوا من منع مثل هذا التأويل الديني لها ولا المستهلكون لهذه العروض تمكّنوا من إدراك المنزع اللا-ديني لها. والسبب في هذا العجز من الجهتين مردود إلى أغراض القول الشعري الذي يحدّد مضمون هذه الموسيقى. غير أنّ هذا العجز يعكس في الحقيقة شدّة التعالق المفارقي القائم داخل الموسيقى الصوفيّة الديني والدنيوي. على نحو يجعل سوء الفهم ممكنا ومبرّرا إلى حدّ ما. وإن سوء الفهم هذا هو بالذات مكمن المفارقة.

فلمّا كانت **مؤسسة** التصوّف الطرائقي (حلقات الصوفية) تجعل من "الإنشاد" ضربا من السلوك تختص به الخاصة المريدة على نحو لا يخلو من توحد وانزواء يمنع تحويل هذه الأحوال إلى موضوع استهلاك فرجوي (باستثناء "الخرجة" التي قد نعتني بتأويلها في مقال آخر)، فإن **مؤسسة** الإنشاد الصوفي كعروض فنيّة (عروض المولوية، أو الحضرة، أو حتى عروض سليمان خان وغير ذلك من عروض الموسيقى الصوفيّة) كانت مدفوعة إلى إفراغ الموسيقى الصوفية من مضمونها السلوكي أو المقاماتي لتستثمر ما في هذه الموسيقى من تجربة تعبيريّة هي تجربة التلذذ الجمالي- الحضوري في أكمل صوره "حداثوية" أو حتى "ما بعد - حداثوية(2). والمؤشر الفعلي على عملية الإفراغ هذه يتمثل في مشاركة العديد من "المطربين الوضعيين" من الرجال والنساء في إحياء هذه العروض. فعروض الموسيقى الصوفية - الطرائقية تمثل بحق عملية امتلاك دنيوي للمقدس يمكن تعميمها والمشاركة فيها إنتاجا واستهلاكا. ولا تكمن "ما- بعد- حداثوية" هذه العروض في عملية الامتلاك الدنيوي للمقدس فقط وإنما تكمن أيضا في تجربة المباشرة الفعلية لإمكانات الجسد في ما وراء حدود المعقول، في المعنى الوضعي الفج والساذج للمعقول.

وإنه إلى هذا الأمر تُعزى عبقريةُ العروض الفنية للموسيقى الصوفية. غير أن هذا المشروع (الإفراغ والاستثمار المشار إليهما آنفا) لم يدرك قصده. وذلك لأنه ظل في الحقيقة مشروعا شكليا: فالقائمون على هذه العروض لم يدركوا قوّة الدور الدلالي الذي تلعبه الأقاويل الشعرية من جهة ما هي ذات غرض ديني، أو أنهم لم يدركوا أن الألحان والإيقاعات المحضة (دون شعر) تمثل لذاتها بعدا جماليا قائم الذات ومعبرّا في الوقت ذاته. وخاصةً إذا ساوقت حركة اللحن والإيقاع حركةُ الجسد على الركح. فعبقرية المنشد الصوفي عبقرية "موسيقيّة" بالدرجة الأولى. فلو اعتمد المباشرون لهذه العروض على اللحن المحض (في شكل عمل موسيقي آلي أركسترالي مثلا) لكانت أعمالهم إبداعيّة على نحو أصيل ولكانت عروضهم "نخبوية" على النحو الذي جعل الإنشاد الصوفي - في ما مضى- "نخبويا" لأجل أغراض الشعر فيه. فالطابع الفرجوي الاستهلاكي لعروض الموسيقى الصوفية مشروط. من جهة الإقبال عليه، بترديد هذه الأشعار التي كانت -في ما مضى- سبب "النخبوية" أو "الانزواء" الذي ميّز الإنشاد الصوفي في فضاء الحلقات أو المقامات. فتجربة الموسيقى الصوفية كعروض فنية هي إذن بمثابة عملية تعميم جماهيري وتحويل استهلاكي لما كان -لعدة قرون- منغلقا على ذاته داخل المقامات أو "الزوايا"، ولما كان يأبى عملية التحويل الاستهلاكي بدعوى كونه "تدينا" أو "هروبا إلى الله" منصرفا عن شاغل التعميم أو المشاركة الدنيويّة.

وإذا كان للعروض الفنية للموسيقى الصوفية من مزيّة، فإنها تتمثل في الكشف عن حقيقة التراث الموسيقي الصوفي - الطرائقي كتجربة "هروب إلى الإنسان" في أعمق ما فيه من الوجود الدنيوي المباشر. غير أن هذا الهروب كان لعدة قرون هائما ومغتربا، وكان لهذا السبب يبرّر ذاته بهذا اللحاف الديني الذي تعبّر عنه الأشعار. فكأنّنا أمام تجربة تلذذ دنيوي بالوجود (وهي تجربة حداثوية من جهة الشكل) ولكنها خجولة ولعوبة في الآن ذاته. وأمام تجربة تديّن (وهي تجربة ضد حداثويّة من جهة المضمون) تشرعّ لهذا التلذذ الوجدي الحضوري وتطبعه بطابع المقدس. فإذا كان لعروض الموسيقى الصوفيّة من أهميّة وقيمة فإنها تتمثل في الكشف عن هذه المفارقة التي تتضمّنها هذه التجربة الوجوديّة الحضاريّة التي كانت تنزوي بذاتها داخل الزوايا على سبيل التوهم والتبرير. فالموسيقى الصوفية كحدث فنّي فرجوي كشف عن هذا الطابع الدنيوي للإنشاد الصوفي وللتجربة الصوفيّة عامّة.

غير أن عمليّة الكشف هذه لم تتحقّق على نحو تامّ وذلك لحضور القول الشعري وما يتبعه من غرض ديني يدعو إلى تجاوز الدنيوي وإلى فناء الإنساني. ولهذا السبب استعادت عروض الموسيقى الصوفيّة المأزق الوجودي الحضاري لتجربة التصوّف عامة بوصفها تجربة تهرب في الآن ذاته من الدنيوي (الحياة في معناها الفاعل والإيجابي بوصفها تجربة مدنيّة تقوم على التواصل والتعاون في مواجهة قضايا الواقع ورهانات الوجود الحضاري للإنسان لا بوصفها تجربة إرتكاسيّة تقتضي العزلة واللامبالاة تجاه تلك القضايا والرهانات) ومن الديني على السواء (الآخرة بوصفها مطلق الحضور وبوصفها حدثا بعد الموت لا قبله)(3) فالإنشاد الصوفي تجربة وجدانية يختلط فيها هذا المزيج المغري بين شكل غريب لنفي الحياة وشكل غريب لمباشرة الآخرة، وذلك داخل مفهوم مغشوش للمطلق(4) يتجلى في الولي أو في الشيخ القطب أو في النبي أو حتى في الله ذاته. وإن هذا المفهوم المغشوش للمطلق ينكشف عاريا في الاندفاع الايروسي- التاناتوسي الذي تعبر عنه حركة الجسد في الشطحة الصوفيّة. وإن هذا المفهوم ذاته ينكشف أيضا في الإهمال المطلق لاعتبار الواقع والوجود بما فيه من قضايا ورهانات: فالموسيقى الصوفيّة بهذا المعنى تمثّل النفي المطلق لإمكان الموسيقى كنمط من أنماط مباشرة الوجود والحياة كما تجلّى مثلا في تجارب السيد درويش والسيدة فيروز ومارسال خليفة وفي تجربة رياض السنباطي وإن نسب إليها الطابع الروحي الصوفي، وكذلك في تجربة لطفي بوشناق أو غيرهم من الموسيقيين الانسانويين.

فالاندفاع الايروسي- التاناتوسي يهدّد مشروع البناء العقلاني للفكر والسلوك ويهدد المفهوم المدني للمواطنة بوصفها انفتاحا تبادليا وتعاونيا على الآخر تكون الموسيقى ذاتها ضربا من ضروبه أو شكلا من أشكال مباشرته على النحو الذي تقتضيه المواطنة في دلالتها التنويريّة، أي كوجود مدني يقطع مع كل أشكال التعالي والوصايا وعلى رأسها الوصايا الدينيّة التي تتغنّى الموسيقى الصوفيّة بأعلامها من أقطاب وشيوخ وأولياء. ولا تخفى على أحد منزلة الشيخ - القطب داخل منظومة التديّن الصوفي، فهو مطلق السلطة بمقتضى ما "فُتح له"، ولا تخفى طبيعة الحضرة الصوفيّة بوصفها تجربة إفناء للذات. فكيف يمكن لنا إذن أن نستعيد الإنشاد الصوفي ونحن نقبل على مشروع البناء المدني الديمقراطي لمجتمعنا. هل يمكن أن تنسجم مفاهيم "الولي" و"الفناء" مع مفاهيم "الحرية" و"الديمقراطية" وما تقتضيه هذه المفاهيم الحداثوية من اعتبار التساوي والتجانس بين الذوات داخل حدود الإنساني المحض؟ إن الإنشاد الصوفي يمثّل بحق تجربة إلغاء - ممتعة لا محالة - للذاتيّة داخل تجربة "غياب مطلق" يدّعي لنفسه "الحضور". وإنّني إذ أشدّد على الخطوة الوجوديّة والحضاريّة لعروض الموسيقى الصوفيّة فلأمرين متكاملين:

* **أولا**: لأن عمليات الإخراج والتنفيذ الفنّي - الركحي لهذه التجربة شوّشت هذا المعطى الوجودي الحضاري وألبسته - ظاهريا / استهلاكيا - لباسا فنيا محضا.

* **ثانيا**: لأننا نظن خطأ أن الفن حر بالنظر إلى الاهتمام الايتيقي والمدني وأنه شيء ما نتعاطاه كمظهر من مظاهر "الترف" أو "الراحة واللذة الحرّة". وليس أخطر على "المدنيّة" من هذا الانفصال العدمي بين الفنون والتأسيس الايتيقي المدني لها. فنحن عادة ما نقبل على بعض التجارب الفنية أو نعرض عن البعض منها دون التفطّن إلى ضرورة مساءلتها نقديا على أرضيّة أخرى غير أرضيّة البحث التقني الأسلوبي المحض، أي على أرضيّة التساؤل الفلسفي في أبعاده المختلفة وعلى رأسها البعد الايتيقي. وسأقف الآن على الطابع الجمالي لعروض الموسيقى الصوفيّة لأحدد في ما بعد المضمون الإيتيقي الذي تستند إليه هذه الجماليّة.

إن المتتبع لعروض الموسيقى الصوفيّة الطرائقيّة - أو حتى لبعض الأشرطة السنمائيّة أو الوثائقيّة التي تتطرق إلى موضوع الفرق والطرق الصوفية أو إلى موضوع الفرق العيساويّة وفرق الممسوسين ... - يلاحظ احتفاليّة ما يباشر بها القائمون على هذه العروض عمليات التنسيق والإخراج والتحديث وغيرها من العمليات والأساليب. وقد يوهم هذا الطابع الاحتفالي بأن هذه العمليات والأساليب التقنية هي التي أكسبت موسيقى الإنشاد الصوفي بعدا جماليا. فكأن هذا البعد الجمالي شيء مضاف إلى الإنشاد الصوفي. أو كأنه خاضع لعبقرية فنية انبسطت للقائمين على هذه العروض وتجلت في اشتغالهم على هذه الموسيقى كمجرّد مادة فلكلورية بائدة تقتضي هذا البهرج التحديثي لتسويقها. وهو لعمري توهم خاطئ إلى حد ما: فالمبدع العبقري في كلّ هذه العروض إنما هو هذا "الحس الوجدي" و"التدفق الروحاني" المبهم واللامعقول ، الذي تندفع عنه الألحان والإيقاعات على نحو يتجاوز العمق

الإنسانوي لكل تجارب الموسيقيين "الوضعيين" بوصفها تجارب قابلة للفهم والعقلنة. وإن هذا الحس المبهم والتدفق اللامعقول ليجد صدى له عميق في المتلقيّ (الجمهور) لأن الموسيقى الوضعيّة لم تعد قادرة على إشباع رغبته في "الانفلات" وفي الانفتاح على فسحات ممكنة خارج الزمن (فسحات الطرب والانتشاء)؛ فالموسيقى اليوم خالية تماما من كلّ موسيقى باستثناء بعض التجارب التي اختارت التجريد والتفكير داخل الحقل الرمزي للألحان على نحو يمكّن من التأمل ويوقع في المتلقي لذة التأمل ولكن لا يوقع فيه لذّة الطرب والانتشاء. فالإقبال على عروض الموسيقى الصوفيّة يدلّ على وجود أزمة في التجربة الموسيقيّة ذاتها. كما أنه علامة على وجود رغبة في إحياء الميثولوجي واللاهوتي أي في الارتداد عن المشروع الحداثوي برمته، ولا أدل على ذلك من غياب "الذات" في عروض الموسيقى الصوفية. حتى أن بعض "النجوم" الذين شاركوا في هذه العروض ذابت نجوميتهم واضمحلت في تجربة تناجي "المقدس" وتفترض افناء كلّ "ذاتيّة" ممكنة. ولعل هذا الأمر يماثل في جوهره المسألة المطروحة في مجال التعامل مع الخط العربي: فالبعض من التشكيليين يجعل من الحرف فضاء ممكنا لظهور الذاتيّة في أبهى صورها. ويحوّل الحرف بالتالي إلى تجربة فنية جماليّة لا تدّعي لنفسها "القداسة" (تجربة نجا المهداوي مثلا كتجربة وضعيّة انسانويّة) والبعض الآخر يحتفظ للخط العربي بقداسته إلى الدرجة التي تغيب فيها ذاتيته تمام الغياب ولا يجد داعيا حتى لتوقيع العمل ("تجارب" الغياب التام للذاتيّة والحضور المطلق للمقدس الإلاهي). إن هذا الضرب الأخير من التعامل مع التراث ليمثّل بحق علامة على أن الحداثة التي نطلب الدخول فيها والإنتاج من داخلها تواجه اليوم رهانا حقيقيا. هو رهان التصدّي لهذه العودة المبهمة واللامعقولة للميثولوجي واللاهوتي.

فإذا كان الميثولوجي واللاهوتي قد أنتج جمالية خاصّة به، هي جماليّة إفناء الذاتيّة فإن استعادة الإنشاد الصوفي تمثل استعادة لهذه الجماليّة بالذات. وهكذا فإن عروض الموسيقى الصوفيّة - الطرائقيّة لم تضف إلى الإنشاد الصوفي جماليّة لم تكن متحققة فيه، وإنما أظهرت هذه الجمالية لأنها جعلت من الإنشاد الصوفي "تجربة دنيوية": بمعنى أنها كشفت عن حقيقة هذا الإنشاد. ويمكن القول إذن أن القائمين على هذه العروض ليسوا إلا عنصرا ثانويا في بنية صمّاء خطفتهم وسلبتهم ذاتيتهم، هي بنية تجربة الفناء الصوفي التي تتجلى اليوم دنيويا وعلى نحو كوني وفي العديد من المجالات. فجمالية الإنشاد الصوفي قائمة بذاتها داخل خبرة غريبة لنفي الذات أي لنفي التمايز والتخارج المطلق بن الناسوتي واللاهوتي وهي خبرة احتفالية بذاتها. وأمّا القائمون على إخراج عروض الموسيقى الصوفية - الطرائقية فهم يحاولون خطأ إكسابها بعدا جماليا ظنوا أنها محرومة منه، بسبب سوء الفهم أو التأويل السطحي لمنزلة الأشعار في هذه الموسيقى، وهو السبب ذاته الذي جعل عرض هذه العروض يقترن بمناسبات دينيّة. فجمالية الموسيقى الصوفية جمالية دينية - دنيوية في آن واحد: هي دينية مضمونا (على سبيل التوهم)، دنيوية شكلا (هذا الشكل الدنيوي هو في الحقيقة المضمون الفعلي لهذه الموسيقى). ولهذا السبب كان بالإمكان في ما مضى أن تُؤدي كطقس من طقوس التديّن (امّحاق الذات في تجربة إحضار المطلق). وأصبح بالإمكان اليوم مباشرتها كتجربة فنية دنيوية (امتلاك دنيوي للمطلق أي تحويله إلى موضوع استهلاكي)(5).

غير أن جمالية "الحضور" هذه. ليست جمالية أصيلة وحقيقية وذلك لأنها تحتفل على نحو ديونيزوسي بحضور مغشوش لمطلق مغشوش(6). وهذا في واقع الأمر شأن كل منتوج يحكمه في مبدئه البعد الاستهلاكي (استهلاك الذات لذاتها). حتى وإن كان ذلك يتعلق بالذات ذاتها وفي المقام الجمالي لكينونتها.

فالإنشاد الصوفي ظاهرة جمالية تستند إلى "أنطولوجيا" يعسر تمثلها داخل أطر التفكير الفلسفي على اختلاف تجلياتها. وهو- من جهة ما هو عروض ركحية جماهرية- حدث هام ومنعطف حاسم في تاريخ الموسيقى وفنون الركح والصورة (وأساسا صورة الجسد). ويمثل إحياؤه والاستلهام منه حدثا وجوديا وحضاريا جديرا بالاهتمام. وقد يكون من الغريب الجمع بين مفهومي " الفن" و"الاستهلاك" في تحديد طبيعة هذه العروض. غير أنني أحمل مفهوم الاستهلاك على المعنى الذاتي: فالذات تنبري، في كل تجربة وجودية زائفة، تستهلك ذاتها بدلا من إنتاجها على نحو أصيل. فهذه العروض " عمل فني" بمعنى أنها التجلي الجمالي لعملية الاستهلاك المرضيّة التي تنجزها الذات على ذاتها وعلى الآخر أيضا (المطلق بما هو آخر ذاتي). ويمكن القول عموما أن جمالية الموسيقى الصوفية جمالية سلبية.(7)

وتتمثل مقومات جمالية الموسيقى الصوفية في هذه العناصر التي نشير إليها إشارة ونتعمق في تحليل العنصر الأخير منها:

1) روحانية المضمون: وإني أسمي هذه الروحانية "روحانية ذاتية" لأنه لا موضوع لها غير "الذات". وإن أوهمت بأنها "روحانية موضوعية" تتعلق بموضوع خارج الذات هو "المطلق" أو "الإلاهي".

2) العمق التعبيري للجمل الموسيقية: وذلك سواء من جهة المسارات اللحنية ذاتها أو من جهة الركوزات (الوقوف على بعض الدراجات التي يقترن الوقوف عليها بإحداث انفعال محدد في المتلقي) أو من جهة سلاسة اللحن وبساطته في بعض الأحيان.

3) العمق التعبيري للإيقاعات بما تتميز به من تقطعات أو سكتات أو سنكوبات تؤدّى على نحو لا يخلو من شدّة في القرع والتنقير يميّز آلة الإيقاع المعتمدة أو حتى في التصفيق أو الهمهمة إلخ.

4) الحضور الممتلئ للجسد أي المبهم واللامعقول الذي تغيب فيه الذات. وذلك بالاسترسال في الرقص (الشطحة في الحضرة / أو الدوران في المولوية) على سبيل المداومة والتكرار.(هذا الجسد بما هو هذا "الهوالمبهم" توهمت الصوفية أنه الزوج ناسوت/ لاهوت).

يمكن القول أنّ جمالية الموسيقى الصوفيّة قائمة من جهة الباث ومن جهة المتلقي على أساس ما تحدثه فيهما الألحان من تخييل وانفعال. غير أن الأهم من كلّ ذلك هو ما تحدثه فيهما من متعة مباشرة وتلذذ تلقائي بما هو تلذذ نزغي(8). فهذه الجمالية ديونيزوسيّة بجميع المقاييس. وإن المتصوّف الطرائقي ليعبر عن هذا الطابع الديونيزوسي بالاستعمال المجازي لمفردات "الخمرة" و"السكرة" ... وإنه ليعبّر عن ذلك أيضا بالانفلات التام للجسد كتعبير أو كعلامة حضورية: إنها حالة انفلات من "العقل" أو حالة هروب من الإنساني تقتضي نفي الإنسانية بخفضها (إلى ما دونها) أو برفعها (إلى ما فوقها). وهي بهذا المعنى حضور لما هو لا - إنساني في الإنسان. وإذا كان المتصوّف يرى في هذا اللا-إنساني درجة أرقى من الإنسان أو أفقا أعلى منه هو أفق "الإلاهي". فإنني أرى فيه ارتدادا إلى درجة أدنى من الإنسانية أستعمل للعبارة عليها كلمة "الهوى" أو "المس". والغريب في الأمر أن حالة "الهوى" أو "المس" هذه تقترن من جهة الشعر بمضمون ديني، أي أنّها تبرّر ذاتها تبريرا دينيا. فالإنشاد الصوفي الطرائقي يمس من جهة ما هو امتلاء وانبثاث "حضوري" أعمق ما في الإنسان،(9) أي اللاإنساني فيه. فالموسيقى الصوفية وما يقترن بها من همهمات وشطحات تمثل إذن مزيجا غريبا بين هوًى ديونيزوسيا من جهة الشكل والحال، وبين مقدس إلاهي من جهة المضمون والقصد. وإن هذا المزيج ليمثل في نظري جوهر البعد الجمالي في هذه الخبرة الوجودية الملغزة، ويتعلق هذا البعد أساسا بالعنصر الرابع من العناصر المشار إليها آنفا.

فالجمالية الحضورية (الحضرة مثلا) تفيد معنى التلذذ الجمالي بالوجود في تجربة حضور أو تواجد محض. فالتلذّذ الذي تباشره الموسيقى الصوفية يعطّل بوصفه حضورا كل أشكال النسبية والإضافة وذلك في "حاضر" ممتد يجعله التكرارُ (تكرار الإيقاع والمداومة عليه) ممكنا. فالإيقاع الواحد المتكرر يجعل تقدير الاختلاف في الآنات (ماضي/ حاضر/ مستقبل) متعطلا، فإذا بالموسيقى الصوفية (التخميرة/ السكرة) تجعل الإنسان يعيش (توهما) ديمومةً ما، لا أجزاء لها من جهة الاعتبار أو الإحساس. وهو شكل من أشكال الخروج عن الزمن الفعلي، أي الزمن النسبي المقدّر، وعن الحياة عموما بما هي سيرورة اختلاف باستمرار. ولهذا السبب تدعي الموسيقى الصوفية أنها مقام من مقامات الانفتاح على "المطلق" أي من مقامات إحضار المطلق والحضور فيه: فهل من لذة تضاهي لذة الحصول في المطلق وهل من جمالية أرقى من جمالية "الحضور"؟ ولكن ألا يقتضي هذا "الحضور" فناء الذات وإمّحاقها وتلاشيها؟ أليست تجربة "الحضور" هذه تجربة "غياب" مطلق؟

يمكن القول أن تجربة الموسيقى الصوفية تجربة غياب إرتكاسي وهروب من الذات بما فيها من هواجس ومشاغل. إلا أنها مع ذلك ولأجله تباشر الحياة وتباشر الدنيوي على نحو يصدح احتفالية وانتشاء، وذلك لأنها امتلاك جسدي مباشر للمطلق (على سبيل التوهم لا محالة)(10).

فإذا كان، كلّ ادعاء للحضور في المطلق إدعاء زائفا فإن جمالية العروض الفنية للموسيقى الصوفية تكمن إذن في إعادة امتلاك الدنيوي أي في دنينة (la secularisation) تجربة الإنشاد الصوفي الذي كان يتوهم أنه تجربة تديّن. إلا أن الدنيوي الذي امتلكته عروض الموسيقى الصوفية جماليا دنيوي زائف هو الآخر لأنه الوجه الآخر للهوس الصوفي، الوجه الآخر الذي لم يُكشف عنه إلا بفضل هذه العروض: ويتمثل هذا الوجه الآخر في الجسد كمطلق أي

في الجسد كنفي مطلق لكل ذاتية. فإذا كانت الفينمينولوجيا مثلا (وخاصة مع مارلو بونتي) قد بحثت عن مسألة حضور/ ظهور الوعي/ الذات في الجسد، فان الإنشاد الصوفي وما يتبعه من شطحات أو من دوران (يذكّر بدوران "حي بن يقظان" تشبها بحركة الأفلاك وتقربا من المطلق)، يقتضي منا التفكير لا في مسألة الظهور (ظهور الذات) وإنما في مسألة التلاشي والامّحاق على الأرضية ذاتها التي هي أرضية الجسد فكأن مسألة الصوفية ذاتها لا يمكن صياغتها إشكاليا إلا على أساس مفهوم الجسد ذاته. غير أن هذا المفهوم يتضمن جدلية ما، هي جدلية الحضور / الغياب، أو جدلية الظهور / التلاشي التي هي بحقّ جدلية أنطولوجية تتجاوز الفهم الذاتي أو السيكولوجي للظاهرة الصوفية عامة من ناحية وتتجاوز الاعتبار الفينومينولوجي للجسد كمجرد حضور/ ظهور من ناحية أخرى.

وإن الجسد كنفي مطلق لكل ذاتية لنجده اليوم في نوع آخر من الموسيقى أرى أنها أرقى أشكال التصوف الموسيقي وإن كانت تمثل وجها من وجوه سيادة الآلة والتقنية على الحقل الموسيقي ذاته. وتتمثل هذه الموسيقى في التكنوميوزك أو موسيقى الإيقاع الواحد التي يتم استهلاكها في "العلب الليلية" أو "الديسكوتاك". فالانتشاء لهذه الموسيقى الناتج عن الدخول في حالة من التكرار المحض الذي يخرج الإنشاد من الزمن النسبي المقدّر ويجعله يذوب في حاضر ممتد، هذا الانتشاء هو حالة تصوّف حقيقية لأنه حالة نفي مطلق لكل ذاتية، وذلك بالحضور المحض للجسد كمطلق. وهي حالة تصوّف حقيقة لأنها واعية بذاتها كحالة دنيوية ديونيزوسية لا تدعي لنفسها التدين أو القداسة.

فإذا كانت جمالية هذه الموسيقى جمالية دنيوية صادقة وأصيلة فان جمالية الإنشاد الصوفي جمالية خلابة وخادعة، لأنها تقوم على أساس الامتلاك الدنيوي الاستهلاكي لمقدس مزعوم وتنسب نفسها في الآن ذاته إلى تجربة التدين. وهي لأجل ذلك جمالية تنفي ذاتها بذاتها أي أنها تتجاوز ذاتها كجمالية وتدعي لنفسها أنها طقس من طقوس الهروب إلى الله أو مقام من مقامات إحضار المطلق الإلهي. وعروض الموسيقى الصوفية - الطرائقية هي لأجل ذلك تجربة إيروسية - تاناتوسية: هي ايروسيةّ لأنها تلذذ حسي بالوجود يحتفل بالحياة في معناها المباشر، وهي تاناتوسية لأن هذا التلذذ الحسي يقوم على أساس إرادة الموت أي إرادة إلغاء الحياة في معناها المدني الفاعل.

وإذا كانت جمالية هذه العروض ملغزة إلى هذا الحد فلأنها لا تُبنى في حدود ما هو "عقلاني" ولا حتى في مداه. ويتمثل المؤشر الفعلي على هذا الطابع اللاعقلاني لهذه التجربة في الغياب التام لكل ذاتية، وذلك سواء من جهة الأغراض الشعرية التي تخاطب آخرا تطلب الفناء فيه (الشيخ القطب / الولي / النبي / الله) أو من جهة حضور الجسد كنفي مطلق للذاتية من جهة ما هي وعي مقبل على المشاغل والاهتمامات التي يقتضيها وجودنا الحي بوصفه أنثروبولوجيا وجودا تبادليا تواصليا هو في ما نصبو إليه وجود المواطنة في معناها السياسي الحديث(11).

فإذا كانت عروض الموسيقى الصوفية - الطرائقية بهذه الصفة عروضا لا - موسيقية (بالمعنى الحقيقي للموسيقى كفن وكتعقل إيتيقي ومدني يخدم الجمال والحقيقة لا الجماهير(12)) ولا- مدنيةّ (بالمعنى السياسي الديمقراطي للوجود المدني للإنسان بما هو يقتضي من الفرد المساهمة الفاعلة والاضطلاع الفعلي بمطلب المواطنة على أساس تجانس الذوات داخل المدينة)، فما طبيعة الحاجة التي تلبيها والتي تجعلها موضوع استهلاك جماهيري يزداد انتشارا وظهورا؟

إن عروض الموسيقى الصوفية لهي بحق التعبير الجمالي عن عمق الوعي المأساوي بضياع الإنسان. وإنه لوعي يصرخ لوعة تظهر في الشجن والفاجعة التي تعبر عنهما المسارات اللحنية والتراكيب الإيقاعية وانسياب الجسد في حالة تعبيرية تشبه حالة الهستيريا. وإن هذه الموسيقى تجد في أنفسنا صدى لها عميق لأن الإنسان يعيش اليوم تجربة ضياع لا أدل عليها من الإعلانات الجنائزية عن "موت الإله" و"موت الإنسان" و"موت الفن" و"موت الايديولوجيات" . فالإنشاد الصوفي هو "الفن" القادر على إنشاء جمالية احتفالية للمشهد المابعد حداثي بما هو مشهد أزمة أو بما هو مشهد جنائزي (لاحظ أن الإنشاد الصوفي الطرائقي لا يتغنّى إلا بالموتى: الشيوخ).

ولما كان هذا الضرب من تعاطي الموسيقى يمثل الصدى الفني الجمالي للواقع الحضاري فهو إذن"**مطابق**" لهذا الواقع. ولما كان الفن في معناه الحقيقي **خطابا تشريعيا** يتجاوز الواقع ويستعيد بماله من القدرة على السلب "الممكن" في ثرائه فان موسيقى الإنشاد الصوفي ليست فنا بالمعنى الدقيق للمفهوم ولا هي موسيقى بالمعنى الحقيقي للموسيقى كتجربة انتشاء حي"بلحن الحياة المبثوث فينا من ناحية (تجارب

عباقرة الإنسانية أمثال بيتهوفن وغيره من أعلام الموسيقى العالمة الغربية، وأمثال السيدة فيروز في جزء من أعمالها الذي يروق لنا أن نستمع إليه عند ولادة كل يوم جديد) وكتجربة تعقّل مدني نضطلع بمقتضاه بمسؤولية وجودنا المدني الحضاري من ناحية أخرى (تجارب عباقرة الإنسانية ممن جعل الموسيقى تعقلا مدنيا، أمثال مارسيل خليفة، ولطفي بوشناق في جزء من أعماله).

الإحالات :

1– فإذا كان التدين السياسي يقوم على أساس إرادة الإمتلاك المطلق للدنيا (بتوسط الدولة). وهي إرادة لا محدودة المدى تنقلب عادة إلى قبول مبرر للتفريط المطلق في الدنيا بمقتضى طلب الموت كشهادة (الإستشهاد كنصّ مطلق: الظفر بالجنة كغاية قصوى لكل متدين)، فإن التدين الحضوري – الجمالي الذي تعبّر عنه التجربة الصوفية يقوم على أساس ارادة النفي المطلق للدنيا (بتوسط مقامات السلوك) وهي إرادة لا محدودة المدى تتجلّى في التلذذ الإحتفالي بالحياة كتجربة اتحاد بالحي المحض (الله) يكون "الجسد" ذاته العلامة عليها والعبارة عنها. فالتجربة الصوفية في بعدها الموسيقي (الإنشاد والشطحة) تمثل تفريطا مطلقا في الحياة يظهر بمظهر الإمتلاك المباشر للحياة كمباشرة حيّة للحضور الجسدي. وهي لذلك خداعة وفاتنة وقادرة على استقطاب عدد كبير من الجماهير التي لم يبق لها من هيئات الحضور الممكنة إلا الهيئة الجسدية المباشرة. والغريب في هذا الأمر أن هيئة الحضور هذه تتأسس على مشروعية دينيّة. وكأنها الوجه الآخر لحقيقة التجربة الدينية كتجربة نفي للحياة سواء أكانت قائمة على إرادة الإمتلاك المطلق للدنيا (التدين السياسي) أو على إرادة التفريط المطلق في الدنيا (التدين الصوفي).

2– ففكرة المباشر والمباشرة الجسدية للوجود هي فكرة أساسية في التصورّ الحديث للإنسان ولنمط حضوره في العالم.

3– لاحظنا أننا نستعمل مفهوم الآخرة كمجردَ فكرة لا كإسم يدل على مسمىً عيني.

4– لاحظ أن كل مفهوم للمطلق يدّعي الإنسان تحصيله هو بالضرورة مفهوم مغشوش لأنه مضاف أو متصورّ بالإضافة

5– لا يعبر هذا الإمتلاك الدنيوي للمطلق عن تثمين للدنيوي والحياة كمبدأ فعّال وكفضاء فعلي ووحيد لتجلّي الإنساني، وإنما يعبّر في الحقيقة عن النفي الأكمل للحياة. وذلك لأن تجربة التصوّف كتجربة تفريط في الحياة تشهد اليوم – جماليا– عملية تعميم مدني لها. فخروج الإنشاد الصوفي من الزوايا والمقامات إلى "الركح – المدينة" هو امتلاك دنيوي للمقدّس الصوفي بمعنى أنه تعميم جماهيري لإرادة " نفي الحياة" أي لإرادة الإنحطاط والعدمية بالمعنى النتشوي لهذين المفهومين. غير أن العلامة الركحية لارادة " نفي الحياة" هذه هي الجسد ذاته فكأننا إذن أمام عملية هدم للفضاء ذاته الذي كان نيتشة يبحث فيه عن مخرج لهذه الأزمة وهو فضاء "الجسد".

6– لا ينبغي أن يفهم من هذا القول أنني أستهجن المباشرة الديونيزوسية للموسيقى : فالموسيقى لا تكون موسيقى إلا بقدر ما تكون ديونيزوسية على النحو الأصيل الذي تباشره العديد من المطربات وعلى رأسهنّ السيدة أم كلثوم .

7– لا سالبة بالمعنى الذي ينسبه أدرنو للفن كدور ينبغي أن يضطلع به في ظل سيادة العقل الأداتي الذي تمثل " الصناعة الثقافية" شكلا من أشكال تعيّنه.

8– أشدد في هذا المستوى من المقال، على ضرورة استبعاد المعنى الديني للفظ " النزغي" بوصفه معنى معياريا تهجينيا كما أشير في السياق ذاته إلى ضرورة استبعاد المضمون الدلالي الديني لبعض المفردات التي سأستعملها، مثل مفردة "الهوى". وأنبّه إلى ضرورة حلمها على المعنى المجازي أو التمثيلي في المعنى الفارابي لمفهوم "التمثيل"، أو كما كان سقراط وأفلاطون يستعملان عبارات مجازية مثل عبارة " الجنية" وغيرها والسبب في استعمال هذه المفردات هو عدم امتلاكي، بعد، لمفاهيم فلسفة دقيقة تعني المعنى المبحوث عنه وتدلّ عليه، باستثناء مفهوم "ديونيزوس" الذي كان نيتشة قد رفعه إلى مرتبة المفهوم الفلسفي.

9– لا بمعنى " الأصدق" وإنما بمعني الثاوي والمضمر كنقيض مباشر.

10– إذا كانت الموسيقى في معناها الحقيقي هي التجربة التي يدرك فيها الإنسان أن شيئا ما خطفه خطفا وانتزعه من ذاتيّته انتزاعا، فإن الموسيقى الحقيقيّة تخطف الذاتيّة وتنتزعها لكي تلقي بالإنسان لقاءً في فضاء كينونته الحقيقي بما هو فضاء الوجود في حركة انكماشه حيث تصبح "الذات" هي "الوجود" ذاته: إن الموسيقى الحقيقة تجربة" أنانة Solipcisme:" بامتياز. أما الموسيقى الصوفية فهي تنسب على سبيل التوهم هذه الأنانة إلى الإلاه فتنفي بذلك نفيا تاما الذات والوجود في آن .

11– فالموسيقى الحقيقية هي إما موسيقى الحياة التي توحدّ الذات وجوديا مع الوجود كحياة كونية مبثوثة في الإنسان ومبثوث فيها الإنسان على نحو مباشر وحيّ، وإما موسيقى تعقليّة تمثّل نمطا من أنماط تدبرّ الإنسان لوجوده المدني الحضاري.

12– انظر في هذا الصدد كتابنا "الموسيقى ومنزلتها في فلسفة الفارابي" الصادر عن دار الوسيطي للنشر. ص. 159– 194.

يوسف التميمي وأثره في أغنية الستينات

محمد الأسعد قريعة

كان الإعتقاد السائد إلى حدود سنوات قليلة خلت أن العمل الإبداعي الغنائي يرتكز على دعامتين اثنتين لا ثالث لهما وهما : كاتب الأغنية وملحنها.

ومما ساهم في تقوية هذا الإعتقاد أن النصوص القانونية الضامنة لحقوق المؤلفين في العالم بأسره كانت لا تعترف إلا بحق صاحب الكلمات والألحان في العائدات المالية المنجرة عن البث والتسويق، بصرف النظر عن عناصر الإبداع الأخرى كالمؤدي والعازف والموزع الخ...

وقد تم تلافي هذا الخلل القانوني الذي يحرم شريحة كبيرة من المساهمين في العمل الفني وذلك باستحداث ما يسمّى بالحقوق المجاورة التي تشمل جل المتدخلين في العمل وخاصة المؤدي، وتضمن حقوقهم المادية والأدبية. وللتدليل على ما كان يلقاه المودي من حيف في عملية توزيع الحقوق المادية الناتجة عن البث الإذاعي مثلا، يكفي أن نسوق هذا المثال: فالمعروف أن أغاني الشيخ زكريا أحمد لأم كلثوم أنها لا تتجاوز في جلّها العشر دقائق إذا قيلت مسترسلة بدون إعادات وارتجالات ومختلف المكملات الأخرى، غير أن أم كلثوم كانت تقضّي أكثر من ساعة في أداء الأغنية الواحدة. وعند احتساب القيمة المادية لحق البث التي تحتسب بالدقائق، يتمتع الملحن بعائدات ساعة كاملة أو أكثر والحال أنّه لم يلحن في الواقع سوى 10 دقائق فقط، فيما كان الباقي من إبداع المؤدي والفرقة المصاحبة.

ولئن لم يؤثّر هذا الوضع المختل على شهرة المؤدي وحظوته لدى عموم الناس، فإنه في المقابل صرف إلى حد ما اهتمام الباحثين إلى العناية بالملحّنين خاصة وبدراسة أعمالهم، وبصفة أخص إلى أولئك الذين جمعوا بين التلحين والغناء.

وتندرج هذه الدراسة المتواضعة التي اخترنا لها موضوع " أثر يوسف التميمي في أغنية الستينات " في إطار محاولة تقصّي بعض ملامح الأثر الذي تركه هذا المطرب الفنّ في الأغنية التونسية في مرحلة من أزهى مراحلها وأكثرها تعبيرا عن خصوصيات الهوية الوطنية.

مرحلة ما قبل التميمي:

لقد كان لتأسيس الرشيدية سنة 1934 أثر عميق في توجيه الأغنية التونسية وتحديد ملامحها التي رافقتها طوال عقود عديدة. فمن ذلك الإرتفاع بالقيمة الأخلاقية والفنية للنصوص الشعرية بعد انخراط عدد كبير من كبار الشعراء والأدباء في مجال الأغنية من أمثال مصطفى آغة (1877– 1946) وشيخ الأدباء محمد العربي الكبادي (1880– 1961) ومحمد سعيد الخلصي (1898–1964) وعلي الدوعاجي (1909– 1949) ومصطفى خريف (1909 – 1967) والهادي العبيدي (1911– 1985) وغيرهم.

ومن الناحية اللحنية، برزت علامات مضيئة في سماء الأغنية التونسية الوليدة من أضراب محمد التريكي (1899– 1998) وخميس ترنان (1894– 1964)، وبذلك ارتفع المستوى

* أستاذ بالمعهد العالي للموسيقى بتونس.

العام للأغنية وتدعم بظهور جيل جديد من خريجي الرشيدية مثل صالح المهدي وقدور الصرارفي (1913-1977) وغيرهم.

ولعل أبرز ملاحظة يمكن سوقها في خصوص عمل الرشيدية في هذه الفترة هو اعتمادها بصفة تكاد تكون كلية على الأصوات النسائية (شافية رشدي، صليحة (1914-1958) وحسيبة رشدي، ثم علية ونعمة الخ...). وبالتوازي مع هذا العمل الجبار برزت مجموعة أخرى من الموسيقيين الذين كانت علاقتهم بالرّشيدية شبه منعدمة مثل علي الرياحي(1912-1970) ومحمد الجموسي(1910-1982) أو متقطعة مثل الهادي الجويني (1909- 1990) والصادق ثريا، وجميعهم من الملحنين المطربين الذين اعتمدوا على أصواتهم لتبليغ فنّهم. ولعلّه من الإستثناءات القليلة في هذه الفترة هو المطرب الهادي القلال الذي ارتبط اسمه بفرقة المنار لصاحبها رضا القلعي وهو الذي أمدّه بجل أغانيه الناجحة، وبصورة أقل الهادي المقراني ومحمد الفرشيشي وغيرهم.

أثر ظهور يوسف التميمي في الساحة الغنائية:

مع حلول الخمسينات من القرن العشرين بدأ المطرب الشاب يوسف التميمي (1921-1983) يشق طريقه في مجال الأغنية بعد أن كان له نشاط غزير في ميدان الإنشاد الديني ومساهمات فعالة في سلاميّة حمودة المهدي ثم سلاميّة بن محمود، وقد كان لهذا التكوين وهذا النشاط أثر فعال في نحت شخصية صوت يوسف التميمي المتميّز بسعة المساحة وجمال النبرة وقدر كبير من صحة الدرجات في جميع المناطق وكل المقامات والطبوع فضلا عن سلامة النطق.

وقد تدعّم هذا التكوين بدخول يوسف التميمي إلى الرشيدية وحفظه لقدر وافر من المالوف والفوندوات، ثم بالإلتحاق بأول مجموعة صوتية للإذاعة الوطنية لدى تأسيسها سنة 1957. وفي صلب هذه المجموعة التي كانت تضم نخبة من خيرة الأصوات التونسية، كان يعهد إليه أداء المفردات والإتجالات لما تميز به صوته من قدرات مقارنة بزملائه في المجموعة.

وبحلول الستينات، أصبحت الساحة الغنائية التونسية تتوفر على صوت رجالي جاهز ليعبر بالأغنية التونسية إلى مرحلة أخرى من مراحلها. وليكون الترجمان الصادق لعديد الملحنين الباحثين عن الصوت المناسب لتبليغ أعمالهم للجمهور العريض بكامل الأمانة. ولعل أكثر هؤلاء الملحنين ارتباطا بصوت يوسف التميمي هو الملحن الفذّ الشاذلي أنور (1925- 1995) الذي لحّن له عددا كبيرا من الأغاني الناجحة مثل: أحيت منّك (عبد المجيد بنجدو : 1918-1989)، قالوا لي عالشهلة تغني (المختار حشيشة : 1920-1983)، خلخال ذهبي يرن، أم شعر حرير، ياسمين وفل، الليل جاها وبات فوق شعرها، بين الخمايل، الورد ما يحلاش كي خديها، سافر ما جاناش وكلها من شعر أحمد الزّاوية، وغيرها. وهي أغان تغلغلت في وجدان الشعب وطبعت إلى حد كبير أغنية الستينات.

ولا بدّلنا ههنا من وقفة قصيرة نتريّث عندها متفحصين هذه العلاقة الفنية بين الرجلين لنقف على أحد أهم أسباب ازدهار الأغنية في هذه الفترة من تاريخها فالمعروف عن الشاذلي أنور أنه بدأ حياته الفنية مطربا مردّدا لأغاني محمد عبد الوهاب وفريد الأطرش ونجح في ذلك بعض النجاح، فطبعت له بعض الاسطوانات التي لاقت بعض الإقبال، وكان بإمكانه بعد أن ولج باب التلحين بكل امتياز أن يستأثر بألحانه لنفسه كما فعل الهادي الجويني وعلي الرياحي ومحمد الجموسي والصادق ثريا من قبله وجميعهم، باستثناء علي الرّياحي، لا يفوقونه في القدرات الصوتية، ولكنّه آثر أن يتفرّغ إلى التلحين خصوصا عندما وجد في صوتي يوسف التميمي والسيدة نعمة خير مبلغ لألحانه. ومن جهة أخرى فقد جرب يوسف التميمي تلحين بعض الأغاني واشتهرت له بصفة خاصة أغنية " أنا جيتك يا رمال" من نظم المنجي الساحلي وهي أغنية في النمط التونسي وفيها مراوحة رائقة بين طبعيْ رصد الذيل والنوى، وتجري على إيقاع السعداوي البدوي الأصيل، وفيها نفس فني جيّد وروح لطيفة محبّبة إلى النّفس، وكان بإمكان التميمي لو كرّر التجربة مرات ومرات أن يصبح ملحنا مشهودا له بالكفاءة، ولكنه خير التخصص في الغناء كما فعل الشاذلي أنور من قبله لما تخصص في التلحين، فكان من نتائج ذلك أن خدم صوت التميمي إبداع جلّ الملحنين التونسيين، وخدمت ألحان الشاذلي أنور جلّ الأصوات التونسية وانضاف للرصيد الغنائي التونسيّ ما يزيد عن 300 عمل غنائي.

ولم يخدم يوسف التميمي ألحان الشاذلي أنور فقط، بل ان جميع الملحنين النّشطين في تلك الفترة تلقفوا صوته

تلقّفا، ولعل التميمي هو الوحيد من بين جميع المطربين الذي لحنت له الغالبية العظمى من الملحنين كمحمد التريكي وسيد شطا (1897 -1985) ومحمد ساسي ووناس كريم وموريس ميمون والهادي الجويني وعلي شلغم (1928 - 2001) وعبد الحميد ساسي(1934-1984) وعلي العيد وخميس الحنافي وصالح المهدي وغيرهم كثير. بل إن علي الرياحي الذي كان يعتقد - على حقّ - أنّه لا يمكن لغيره أداء ألحانه بالكيفيّة التي تقنعه، منح يوسف التميمي أغنيته "اللي ما يعرفش الحب" من شعر منوّر صمادح، وهو اعتراف من مطرب تونس الأول في كلّ الأجيال بقيمة صوت التّميمي.

عصر التميمي : عصر التخصّص

إنّ أهمّ ما يميز الحركة الموسيقية في الستينات، وهي الفترة التي احتل فيها التميمي مرتبة مرموقة بين مطربي تلك الأيام، هو بروز ظاهرة التخصص في العمل الموسيقي.

فبعد المرحلة التي ظهرت فيها طاقات استثنائية جمعت بين التلحين والأداء، وحتى كتابة الكلمات، مثل علي الرياحي ومحمد الجموسي والهادي الجويني وواصلت عملها طيلة الستينات وما بعدها، برزت طاقات جديدة في مجالات التلحين والأداء وكتابة النصوص الغنائيّة كل في اختصاصه. ومن بين هذه الطاقات نجد في التلحين الشاذلي أنور - وقد كنا أشرنا له منذ حين - ومحمد رضا بلغيث المعروف بمحمد رضا وعبد الحميد ساسي وأحمد الصباحي (1921- 1994) وعلي شلغم وعلي العيد ومحمد سعادة وغيرهم.

وفي مجال كتابة الأغنية نجد أحمد سالم بلغيث وعبد الرحمان النيفر (1918- 1976) وعبد المجيد بن جدو وعامر التونسي وعبد السلام النوالي ومحمد اللجمي (؟ - 2002) وأحمد الزاوية وحمادي الباجي ورضا الخويني ومحمد بوذينة وغيرهم.

وفي مجال الأداء الرجالي نجد بالخصوص يوسف التميمي ومصطفى الشرفي ومحمد الفرشيشي، وفي الأداء النسائي عليّة (1936-1990) ونعمة وصفية الشامية ثم زهيرة سالم وسلاف وغيرهن.

وتواصلت في الأثناء ظاهرة الملحنين المطربين ولكن بنسبة قليلة مقارنة بمجمل النشاط، فبرز بالخصوص أحمد حمزة ومحمد ساسي ومحمد أحمد وعز الدين ايدير.

ومن بين النتائج الفورية لانصراف كل واحد من عناصر العمل الغنائي إلى اختصاص دون غيره أن ارتفع المستوى العام للأغنية كلمة ولحنا وأداء. وقد تواصل هذا التوجّه في عقديْ السبعينات والثمانينات قبل أن يصبح مجال التلحين وكتابة الأغنية كحمار الشعراء يركبه كلّ من هبّ ودبّ، فانحدر تبعا لذلك المستوى العام. وحتى لا نسقط في التعميم، يجب الإشارة إلى بروز بعض الموهوبين الحقيقيين خلال هذه الفترة، ولكن في المقابل شهدنا استقالة جماعية لملحنين أفذاذ من أمثال عبد الكريم صحابو وعبد الرحمان العيادي وسمير العقربي ومحمّد الماجري والناصر صمّود، طالما أن كلّ مطرب أصبح يلحن لنفسه دون أن تكون له دائما الأدوات والموهبة اللازمة لذلك.

الخلاصة :

يمكن حوصلة أثر يوسف التميمي في الأغنية التونسية خلال عقد الستينات النقاط الموجزة التالية:

- تكريسه لمفهوم الإختصاص الفني واكتفاؤه بدور المطرب رغم برهنته على مقدرة واعدة في باب التلحين.

- ارتفاعه بالمستوى العام للأداء الغنائي بفضل ما توفر لديه من طاقات صوتيّة ونطق سليم وتمكن من المقامات والطبوع.

- إسهامه في إثراء الرصيد الغنائي التونسي بأكثر من مائة أغنية.

- وضع صوته المتين في خدمة كلّ الملحنين التونسيين الذين سارعوا جميعهم تقريبا إلى مدّه بألحانهم لمّا وجدوا فيه خير مبلّغ لأعمالهم.

آمال موسى

ثلاث قصائد

1 - حُبٌ يُؤنّثني مرتين

ها أن الليل قد سجا
والذكرى تجلت
واليد، تتلمسُ جفني أنكيدو
متمتمة :
"لو كنتَ محزونا، لما استطعنا اللقاء"
فإذا بالعينين، في سكرهما
تذرفان حبًا، يُؤنّثني مرتين.
كأني بالموت أنتشي
وأعيشُ روعة اللقّاء
وأتلاشى في عناصري متعانقة
فلا الماءُ، "أمان" البرابرة
ولا التُّرابُ، أجسادُ الذين ناموا
ولا النّارُ، جمرات، في كف مجنونة
ولا الهواءُ، هذا الصّدر الأنثوي المتكبر
أتحسسُ أديمي بلطف
كي لا أفسد، على آبائي قيلولة
مفتوحة إلى حين.
فتشق صمتي
أغنيات قديمة
من رباب، وناي، وسكسفون.
وينهض بنفسجُ الذاكرة
مبللا بالأولين
أمنح ما أعولُ عليه في المنفلت مني
لليل يحسمُ بجبروته تبعثري
ويبددُ نهاراً، أُصيب بشمس متوترة
تنوي الانتحار، فوق بياضنا الطفولي.
لاشيء أطول من لحظة، لها تألق النجوم.
ولاشيء أكثر طربا من شهقة مندهش
ولا شيء أقصر من الأعمار،
الممتدة في الضيق،
متكومة كشيخ، له هيئة جنين
متعبٌ هذا السفر، على ظهر سؤال صبور.
وموجعة هذه النفس
المتيمة بالصحارى
إذ تحاصرها الكثبان
فتحاصرُ فينا، الوهن العتيق.
ثمة طمأنينة، يُدركها أهل الشبق
في سفرهم إلى الجسد.
وثمة ماءٌ، يتصبب أجساداً
تُعَاودُ الغرق
تعاودُ العطش.
وثمة خطوط، على شاكلة مدارج المسارح
ترتسمُ فوق الجبين
فأعلم، أني ملحمة
أضاعت عشتارها
في زحمة صمت محموم.

2-آدمُ الصغير

قال آدم الصغير :
أُماه،
طيلة ما مضى
كنت طفلا مؤدبا.
حفظت قلبي من كل مرض
وأوتيتُ الحكمة وفصل الخطاب
فمتى تأتي السماء بدخان مبين
ونذهب إلى الجنة
لنلعب
ونلهو فوق عشب سندسي
فقلت :
حين يغمرُ الماءُ الربع الأخير!

3 - خِـدْعَــةٌ !

جئت باسطا كفيك
إلى مائي
وناري
وهوائي
وتُرابي
فلبّى مائي دافقاً
ولم ينْهرك تُرَابي
وها أني أشكو فاقة
وأوشكُ أن أفْقد عناصري
وأوشكُ أن أستَدين من السّماءِ مصباحاً
لأعيدَ مَا هوى منّي عليك!

عبد العزيز الحاجّي

في مهبـ الروائح

استحالة:

الزُّهُورُ أكْثَرُ تَعْبيراً مِنَ الكَلِمَاتِ – قِيلَ –
فأنّى لِهَذَا المَاءِ الذي لاَ لَوْنَ
ولاَ رِيحَةَ
أنّى لَهُ أنْ يَعْبُرَ أطْيَابَ الزَّهْرِ
وأطْيَافهُ السَّماويةِ؟؟!!!

العَيِيُّ:

مَا أنَا أعْمَى
كلاَّ وَمَا بِي صَمَمٌ
ولاَ أنَا قَدْ عَدِمْتُ الشَّمَّ واللَّمْسَ يَوْماً..

... مَعَ ذَلِكَ، كَمْ زَهْرَةٍ ضَحِكَتْ لِي

فَلَمْ أتَعَرَّفْ إليْهَا
ولاَ أنَا سَمَّيْتُهَا
إذْ شَمَمْتُهَا...
وَكَمْ طَيْرٍ أهْدَانِي أغْنِيَةً
لِيُهَدْهِدَ بِقَلْبِي والجَوَارِح
فَلَمْ أزَلْ أتَخَبَّطُ – مَغْلُولاً – فِي خَرَسِي،
بَيْنَمَا طَائِرِي يُرَفْرِفُ – طَلِيقاً – فِي فَضَاءِ النِّسْيَانِ
حَتَّى لاَ ذِكْرَى مِمَّا بَلَوْتُ
إلاَّ مَا بَاتَ يُعْيِينِي
وَيُعْيِي لِسَانِي

وَرْدَةُ "رِيلْكَه":

مُسْتَرْوِحاً غَيْمَةَ عِطْرٍ هَفْهَافَةً
فِي وَرْدَةٍ .. قَرَّبَتْهَا الأنَامِلُ مِنْ أنْفِهِ ذَاتَ صَبَاحٍ،
أنَّى لَهُ أنْ يَحْزِرَ – قَيْدَ أنْمُلَةٍ مِنْهُ –
تِلْكَ الرَّائِحَةَ السَّرْمَدِيَّةَ التِي لَمَّا تَزَلْ
تَتَرَبَّصُ بِأنْفَاسِهِ
حَتَّى أوْقَعَتْهُ
حَتْفَ أنْفِهِ ؟؟!!!

المَسَافَةُ:

مَسَافَةُ مَا بَيْنَ الأنْفِ
والأذُنِ،
مَسَافَةُ مَا بَيْنَ السَّمْعِ
والشَّمِّ،
مَسَافَةُ مَا بَيْنَ الزَّهْرَةِ
والطَّيْرِ
وَهُمَا ظِلٌّ وَاحِدٌ:
الزَّهرةُ تُغَنِّي
والطَّيْرُ يَتَضَوَّعُ،،،
أنْصتُ إلَى هَدِيرِ الطِّيبِ – عِشْتُ –
وَعِشْتُ أتَنَفَّسُ عَبِيرَ الأغْنِيَةِ
حَتَّى إذَا أنْشَدْتُ،
بِأكْثَرَ مِنْ لِسَانٍ
نَاطِق
مُغَمْغِمٍ
أخْرَسَ
وَقَعْتُ

زَهْرَتَانِ :

هيَ... والزَّهْرَةُ صِنْوَان :
زَاهِيَةٌ :
بِي شَوْقٌ دائِمٌ إلَى طَلْعَتِهَا...
مَقْطُوفَةٌ :
أقْنَعُ قَانِطًا
بِشَمِّ العَبِيرِ الذي نَشَرَتْهُ خُطَاهَا
وَفِتْنَةِ الذِّكْرَى.

مَدِينَةٌ مُرْوِحَةٌ :

فِي النَّهَارِ :
مِرْجَلٌ يَهْذِي
بِأبْخِرَةٍ زَنِخَةٍ
وَأَدْخِنَةٍ جَحِيمِيَّةٍ
فِي اللَّيْلِ :
إنْ هِيَ إلاَّ قَفَصٌ فُولاَذِيٌّ
مُعْتِمٌ
يَغُطُّ فِيهِ دَجَاجٌ كَسِيحٌ.

تَنَسُّمٌ :

وَأنَا أشْرَعُ نَافِذَتِي لِلصَّبَاحِ
تَدْلُفُ إلى غُرْفَتِي رَيَاحِينُ الرَّبِيعِ كُلُّهَا...
لكِنْ
مَا مِنْ نَكْهَةٍ تَعْلُو عَلَى الطِّيبِ الذي يَتَضَوَّعُ
مِنْ مَسَامِّ رُوحِكِ
فَيُسْكِرُ رُوحِي.

أنْفَاسٌ سَرْمَدِيَّةٌ :

فِي المَقْبَرَةِ رَائِحَةٌ
أقْوَى مِنْ نَفْحَةِ الجِصِّ وَالتُّرَابِ البَلِيلِ
وَمِنْ عَبِيرِ الزَّهَرَاتِ اللاَّتِي جَلَّلْنَ القُبُورَ
بَاقَةً
بَاقَةً
فِي يَوْمِ الجُمُعَةِ هذَا...
... فِي المَقْبَرَةِ
رَائِحَةٌ
لاَ لَوْنَ لَهَا
لكِنَّهَا - إذْ تَفْغَمُ الهَوَاءَ الذي أتَنَشَّقُ-
تَنْمُو لَهَا فِي خَاطِرِي أجْنِحَةٌ
سَوْدَاءُ تَارَةً
وَتَارَةً... بَيْضَاءُ.

زَهْرَةُ اللَّيْلِ :

هَنِّدِي أنِّي شِئْتِ بِرُوحِي حَتَّى الغِيَابِ،،،
حَتَّى لاَ هُبُوبَ وَلاَ نَأْمَةَ...
هَنِّدِي.. فَلاَ أعْذَبَ
مِنْ أنْ تَبْهَضَنِي- فِي الحُلْمِ-
نَفْحَةٌ
مِنْ شَمِيمِكِ المُعَتَّقِ

زَهْرَةٌ فِي القَلْبِ، زَهْرَةٌ فِي الكَفِّ:

(... تُحِبُّنِي ؟؟
- لاَ تُحِبُّنِي...
-تُحِبُّنِي ؟؟
- لاَ تُحِبُّنِي...)
... وانْبَرَى يَعْمَلُ فِي الزَّهْرَةِ أظَافِرَهُ
بِتَلَةً
بِتَلَةً
حتَّى أجْهزَ علَى آخرِ أنْفَاسِهَا!!!
(... - تُحِبُّنِي؟؟
لاَ تُحِبُّنِي...)
ظَلَّ يُغَمْغِمُ فِي خَلْوَتِه
بَيْنَمَا كَانَ أَرِيجُ الزَّهْرَةِ يَتَضَوَّعُ فِي فَضَاءٍ
أنْقَى ممَّا تُقَارِفُهُ أنْفَاسُهُ
هُوَ مَنْ فَاتَهُ أنَّ وَهْمَ الزَّهْرَةِ فِي الخَاطِرِ
لاَ يُغْنِي عَنْ حَقِيقَةِ الزَّهْرَةِ
مِلْءَ العَيْنَيْنِ
وَالأنْفِ
وَبَيْنَ الأنَامِلِ.

تَقْرِيظٌ:

1) أنفَانِ:
به أشَمُّ
وبِفَضْلِه
أُشَمُّ...
أعْجَبْ بِهِمَا : اثْنَيْنِ فِي وَاحِدٍ!!!

2) مَجَازٌ:
عبْرَ أنُوفِنَا
نَسْتَلِمُ هِبَةَ الحَيَاةِ...
وعَبْرَهَا أيْضًا
تُنْتَزَعُ مِنَّا
مُخَاتَلَةً
ورَغْمَ أنُوفِنَا!!!

3) وَرْدَةُ المُحَيَّا:
هلْ يَحْيَا إلاَّ مَنْ يكْرُفُ؟؟
- قَالُوا
وَهَلْ يكْرُفُ- حقًا - إلاَّ مَنْ كَانَ لَهُ أنْفٌ؟؟
...
الأنْفُ وَرْدَةُ المُحَيَّا :
عطْرُهَا النَّكْهَةُ الطَّيِّبَةُ
وَالمَجَازُ اللَّطِيفُ
...
دَوَاءُ الأنْفِ الجَهْمِ
ذُبَابَةُ القَاضِي...
أمَّا بِلَسْمُ الأنْفِ الشَّامِرِ
فَنَحْلَةٌ
تَقَعُ عَلَى مَسَاقِطِ الشَّهْدِ
فِي النَّكْهَةِ الطَّيِّبَةِ.

4) مَدِيحُ الفَمِ:
صدَفَةٌ
أشْوَاقُهَا البَرْقُ
يُذِيبُ - إذْ يُضِيءُ - البَرَدَ
مَاءً زُلاَلاً
صدَفَةٌ
أشْوَاقُهَا النَّكْهَةُ
تَلْفَحُ الحمَأَ المَسْنُونَ بِأنْسَامِهَا
صدَفَةٌ
أشْوَاقُهَا المَاءُ وَالنَّارُ وَالرِّيحُ وَالطِّينُ...
كَوْكَبٌ غُفْلٌ هُوَ الثَّغْرُ- ثَغْرُكِ -
سُدًى.. زَعَمْتُ أنَّنِي اسْتَنْفَدْتُ أسْرَارَهُ
مِنْ قَبْلُ!!!

قَطْفٌ :

زُهُورٌ أكْمَامُهَا المَسَامِيرُ
نسَاءُ هَذِهِ المدينَةِ
أفْضَلُ قَطْفِهِنَّ
بِحِلْمِ العَيْنَيْنِ!!!

شَاهِقِيَّةٌ :

... يَا لَهَا صَعْدَةٌ!!!
كُلَّمَا عَنَّ لِي أَنْ أَهُمَّ بِهَا
وَجِفَ القَلْبُ وَاخْتَرَمَتْ جَسَدِي
نَوْبَةٌ مِنْ لُهَاثٍ
وَرِعْدَةٌ!!!

حَوَاسٌ مَبْتُورَةٌ :

عَيْنَانِ
وَعَشْرُ أصَابِعْ :
شَبَحٌ
يَفْرِي كُلَّ صَبَاحٍ أمْعَاءَ المزَابِلْ

اجتثاثٌ :

اليُمْنَى : سَاخَتْ في هُوَّةِ قَرْنٍ بَائِدٍ،
واليُسْرَى : بَاتَتْ تَرْجِفُ إذْ تَتَهَيَّأُ لِعُبُورِ
صِرَاطِ القَرْنِ الصَّاعِدْ...
... كيفَ لِمَنْخُوبِ السَّاقَيْنِ – إذَنْ–
أنْ يَثْبُتَ في وَقْفَتِهِ؟؟
أوْ يَتَقَدَّمَ في خُطْوَتِهِ؟؟
حَتَّى يَتَنَشَّقَ رَوحاً أنْقَى
مِنْ هَذَا النَّفَسِ الرَّاكِدْ؟؟؟!!!

مَرْثَاةٌ :

حَتَّى الزَّهَرَاتُ اللاَّتِي سَوَّرْنَ قَبْرَكَ
خُضْراً
وَحُمْراً
وَبِيضاً
وَمِنْ كُلِّ لَوْنٍ طَرِيفٍ
وَطَارِفْ،،،
حَتَّى الزَّهَرَاتُ اسْتَحَلْنَ رَثِيثاً
فَلَبِسْنَ الأسْوَدَ– مِثْلَ أمِّكَ
حُزْناً... عَلَى فَوْتِ رَبِيعِكَ الخَاطِفْ!!!

استصفاءٌ:

أنْفي في الوَرْدَةَ - قَالَ -
فيَاريحَ الغَابَاتَ الحَجَرِيَّةِ -
هُبِّي أنَّى طِرْتِ
قَذَى
أوْ عَطَنًا،،،
صَرَدًا
أوْ سَمُومًا
هُبِّي يا ريحَ الأدْغَالِ الإسْمَنْتِيَّةِ
أنَّى شِئْتِ
فَلاَ شَيْءَ يُعَكِّرُ صَفْوَ الوَرْدَةِ
في أنْفي!!!

الكُحْلِيُّ:

كانَ يَزِينُنِي
بعطرِ كُحْلِه
فَكَيْفَ لاَ أُحِبُّهُ منْ أصْلِه؟؟
وَغُصْنُهُ البَهِيُّ
قَدْ أعْجَلَهُ الجَلِيدُ
مُبكِرًا قُبَيْلَ فَصْلِه!!!

حلُم:

كُنْتُ نَائِمَةً
حينَ بَادَهَنِي
بقَصِيدَةِ زَهْرٍ
وبَاقَةِ شِعْرٍ،،،
فكَيْفَ أفَقْتُ
ولاَ وَقْعَ
لاَ عِطْرَ
لاَ حِسَّ لِي؟؟!!!
والذي هُوَ فِي هَدْأةِ اللّيْلِ حلْمٌ
وَشِعْرٌ - إذَنْ.
هُوَ فِي أوَّلِ الصبْحِ لاَ شَيْءَ إلاَّ
خواءٌ
ولَغْوٌ
وَنَثْرٌ؟؟!!!

رَوَائِحُ داميةٌ:

لاَ خلْقَةَ ما بَيْنَ القَرْنَيْنِ
سِوَى أرْؤُسِ حيَوَانَاتٍ وبَهَائِمَ
تَثْغو
أوْ تَزْأرُ سائِبَةً في كُلِّ مكَانْ
لاَ خلْقَةَ إلاَّ أنْيَابُ سِبَاعٍ
ووُحُوشٍ ضَارِيَةٍ
تتَعَقَّبُ رائحةَ اللّحْمِ البَشَرِيِّ
وتَفْتَرِسُ الإنْسَانْ!!!

لمياء بلحاج

أحوال العاشقة

هل اترقب الموت
لأزَفَّ إلى خريفنا المقبل
أم أترقبك حين لا تأتي
متشحا بمواسم العشق ؟
هذا الشتاء لم يطفئ خرائبه
وكذلك المدن الملتحفة بالدخان
أي شيء يلزم الكلمة بالإنطواء على ملكة الجوع
سوى تلك الفصول المتنكرة في زي الرغيف الأخرق
ستنهال عليك أحزاني
وتنبت من سماء الوجد أغصان الموت على شجن قلبي
تموت السحب وينشأ السحاب من ضباب
امنحيني أيتها السماء شرارة
تكون بحجم المسافة الآفلة
اتركيني لحظة بلا مشعل واحترقي في غصوني
كل النساء تجرّدن من أسمائهن
وهمن بعري المزارع لابتياع السحاب
وعند منعطف الكلمة جرين بأثدائهن
إلى ضفة عمر رضيع يشتهين لعاب الكسرة الموجعة
يشتهين شق جيوب المساء وكشف عورات المزارع
والعالم في كل رجفة حلم يلج تفاصيل الرؤيا
والنساء يراودن عذريته ردحا من شبق الخوف
لي كل هذا الشجن
وأنت تحدث العصافير عن قتلك
وتهيء في السماء حنينك
دون أن يبيض على فمك الحمام...
لن أكون امرأتك القديمة

فإني مثلك وحيدة قد جاءني سرك من سنين
روحك موطن بعيد تدركه ملائكة الصباح
وجسدي ألفٌ يستقيم بعريك لأنام
لاشيء يعيد للسّديم لعنته إلاك
فالأرض خرابك والسماء ملاذك والبحر نجواك
وأنا أحضن الشمس فبعثر دخانك
وانتظرني على حافة اللهاث.
ستبقى حتما لأقول :
"أنت في قلبي احتلال رائع واكتمال للمدى"
هاك خاتمي وخذني إلى سيرتك الأولى
يا آخر النداء جحيم صداك
وبي مسّ من الصمت وأنت مغتسل الكلام.
يا أيتها الدمعة المنفلتة من بوحي
لماذا يصب الفراق حريقه في جفوني ؟
كل المياه التي أشعلت ذكراه
ذوّبها العشق في عيوني
سأرحل الآن منه وأترك وهجي بين أصابعه وأنسى وردي فوق رماده
وأفتح بابي في وجه المراثي فغدا يكتمل الجناز
سأقول لك ما رأيت حين أغلقت نافذة جهنمي
كانت هناك امرأة تحترق
وشمس تطفئ برد الرغبات
كانت هناك امرأة تراود موتا صعب المزاج
وكانت امرأة ينفثها ألم الحياة
ستكتم الأهلة اشراكي بما أنزلت
ومياهك القدسية ستخرجني
من ضلالي إلى خراب مآذنك
أطلق روحي يافتى وخذ رياحي مكانها
فإني قد عاهدت الذي فارق
بعودة الروح إلى الروح.

أ

الهادي الدبابي

آه من شجرة لا تذبل

الألف

أقمت دهرا
في واو الوحشة
وليلة في ميم المحبّة
ثمّ خرجت للناس خجولا
نحيلا– هكذا– كي أرفع الهمزة.

شجرة الندم

كلّ
شجرة
تذبل.
كل شجرة
لاتبللّها الطمأنينة تذبل.
كلّ
شجرة
نتحاشى
أو تفضح سرّنا تذبل.
آه
من شجرة
لاتذبل أبدا
......
....
ندمي.

***

شجرة
الصنوبر الواقفة – منذ نصف
قرن – وسط البيت العالي
تصقل الظلال فوق رؤوسنا
وترفع الأعشاش
لا
أحد
فكّر في قدمها الأخرى.

***

ما الخضرة؟
– إنّها
النعاس
الذي يليق بالشجر.

***

مقهى الهافانا*

لا أحد صدق
أن الغافية – الآن – على صدري
شجرة عارية إلا من فاكهتها.

وليكن... لسنا نحن

نفتقدك حقا أيتها البشاعة ونطأطئ القلب تماما لسفرجلة خبأت سوادها. إنا لم نألف ملامحنا في يقظة أومنام. ولم نتشبه أبدا بأزهار الميموزا مثلما فعلت قبرة عجوز فوق بيتنا المهجور. نفتقدك حقا أيها الذبول ونغذي ريحا عاتية – ولتكن أنثى – تجتثنا من الجذور.

***



بلا سبب

بيت مهجور ورائحة تتغلغل في حشائش الأرض. كرسي أعرج يملأ إحدى الزوايا وريش أجنحة كثيرة كانت في الأصل مروحة أو سنونو. كلب في نصف وثبة عند العتبة محنط -بلا سبب - على هيئة شرسة. المشهد في وحشة الليل أشد فتنة بعين واحدة. لاشيء يفسده داخل البرواز المذهب، فقط نباح حاد في أذن الريح - التي بلا مأوى - كلما فتحت المذياع، وانعطاف يتيم - تحت اقدامنا - إلى بابه القديم.
من بعيد حلزون يلد نفسه بين مكيدتين، غيمة أمطرت في فراغ زيتونة إجتثها الغريب، وقطة تتسلى - عن هزالها - بعيني المفقوءة بينما إمرأة في الأربعين تحترق كي تستر عريها.

***

في الطريق إلى حما**

كل هذه النعم
التي تتزاحم - الآن - بين أصابعي :
إمرأة ترفع حصتي من المسرة النادرة.

***

باليد الثانية

بجمرة واحدة
أيقظت الغابة من غفوة اللون.

***

حيث الحواسّ

أيمكن حقا أن أخذل هذا العطر
زهرة فراش وزهرة غطاء؟

***



هذا ما فعلت بي المحبّة

أحتاج
من الياقوت
ياءه كي أناديك
عفراء
يا كنزي الأبقى
يا نقطة الباء وبيت المعنى
يا رنين الذهب كلما كتمت
أنفاسي عند عتبات دارك.
عفراء
نون نوح من طوفان سماء بعيدة. مآرب عصا موسى لاريب وجيم طوى. نخلة مريم والأقاصي أما بلغ صمتي أشده. نار الخليل، بهاء يوسف والتأويل. سبأ بلقيس، خاتم سليمان وهدهده.
عفراء
سدرة المنتهى
عدوى المسرة
والألف أتم نعمته علي.

***

سجدة

لا أريد
من هذه الأرض
غير حصاة أثبتها بيدي
اليمنى نقطة فوق نون اللعنة
لو حدّثت
بقلبي ورددت إسما
غير إسمك في السر والعلن.

* من أشهر مقاهي دمشق
** إحدى المحافظات السورية

شمس الدين العوني

هذيان الأفعال في أعياد الحبّ

(1)
يسري حُبّكَ المعهودُ
وتمرُّ بكَ ذكريات
هي في عداد صباكَ الجميل :
النقاوة، الأناشيد، براءة الأفعال
أمنياتُك البسيطة... صخبُ القيلولة
والأشياء الأخرى...

(2)
يسري حبك
المعهودُ
كمياه النّهر
فتحضر الموسيقى بين يديك

(3)
يسري حبكَ المباركُ
أراه يسري...
كالحلمِ في صحراء العربِ
يسري مضطرباً ومدفوعاً
بهمسهِ البديع..
ينسلُّ من النّسيان بأجنحةِ الغموضِ...

(4)
هذا هو حبكَ الذي همّت به :
الألوان الباهتة
الوجوه المتكسِّرةُ
الأشواق، القامات، الأقنعة
المرايا، الأصواتُ، الأسماءُ
الفارغة...

(5)
هذا هو حبكَ المباركُ الذي..
أراه يسْري في الأرجاء
كضياع راقص أرهقه الإنتظار...

(6)
قلت :
كان عليهم أن يعيدوا الحبَّ
لطريقه
وأن يرفعوا له راياته الأولى
ويمعنوا في الصّعود حتّى يبلغوا
لغة السّقوط..

(7)
أيتها الأرض الماثلة من سنوات
من دهر..
هذا هو حبك المتروك للأوهام
لهفوات الأمكنة...

(8)
أيّها الحبّ المباركُ
لأجل الوهم.. تمضي تلك الكائنات
إلى أرضها الأخرى... هكذا..

خالد الوغلاني

آلاء

يا شهابا غاب في الأسحار عنّي
أخرس النجوى وأبلاه التمنّي

لم يجد في الليل من نور ليبدو
غير أنّ الصمتَ أجلاه لظنّي

ساقه الحلمُ إلى كون تراءى
هالة فاضت على حجبه مزنِ

لم تكد تُلقي بها الأطيافُ رحلاً
حينما استسقى الهوى حزناً لحزنِي

مالَ بي شوقاً إلى رجع الليالي
واستعادَ القولَ من رفةِ لحنِ

عادني فيضا يمدُّ الحامَ مَسرى
كلّما همَّ بكأس القولِ دنّي

دونِي الندمانُ أقمارٌ تهادت
بكؤوس من شذَى وادٍ أغنٍّ

لم يكن في النفس من نجواهُ داعٍ
لمُدامي غيرُ ما أبقى التثنّي

غيرَ أنّي كلّما ناديتُ صوتي
أغضت الظلمة عن نورٍ بعينِي

وتنادت بدمي أشواقُ ذكرى
دونها الأزمان أشباحٌ بدَجْنِ

أيُّ إشراقٍ بدا فيه ابتساما
يخرق الأحلامَ في طُهر معُنّي

يُلهمُ الأرواحَ إذ تلقاه لحنا
توشك الأحزانُ منه أن تُغنّي

ويظنُّ الصّبُّ فيضَ الحسن فيه
قدرا ينسابُ في الروحِ ويُفنِي

ما سرى في الكون خطوُ الليل إلاّ
أيقظَ النجمَ على نجواه جفنِي

مـا لـروحـي –والهوى فيها مُدامٌ–
تـُسكـرُ الأنـجـمَ دونـي وتـُثـنّي
تـشربُ الـدنيـا علـى نخـب التداني
وتـميلُ الكأسُ عـن قـولـي وعنّي
ما أنـا – والـوصلُ منـّي بعضُ حـلْمٍ –
غيرُ صادٍ هامَ في طيفٍ بمزْنِ
صاحبي صبٌّ بليلٍ فاضَ عنّي
سائلي يرثي لـفجرٍ ضاعَ منّي
بعضيَ الذكرى وبعضُ العشقِ قولي
ورؤايَ التيهُ في دهرٍ أدَنّ
كم شربتُ العمرَ في كأس التلاقي
حائرًا ما بينَ إقدامٍ وجُبنِ
يحسبُ الرّاؤون ما بالوجه نورًا
وشحوبُ الوجدِ يُنئيني ويُدني
تسكبُ الأشواقُ فيضَ الروح دمعًا
يصطلي ما بينَ أوهامي وبيني
يصطفيه الصبحُ للأزهار طلاًّ
ويقيه الليلُ تبريحَ التجنّي
ترفلُ الذكرى على مجراه طيفًا
سانحَ البرق على ماءٍ لُجينْ
يركبُ الأحلامَ إن آنسَ وعدًا
ويلي الأوهام إمّا سوّفتني
يا رؤًى عاهدتُ عيني أن تراها
رفّةً تسنحُ من زهرٍ بغصنِ
تعشقُ الأضواءُ رقصَ الظلّ منها
كلّما رقّت لها أوجاعُ بيني
فأرى الدنيا بها فيضًا من الأنوا
رِ مفتوحًا على جنّاتِ عدنِ
غيرَ أنّي في مداها الرّحبِ نجمٌ
غائرُ الأضواءِ مفتونٌ بسجني

منوّر عزيزي

أبو النّصر السّراج يفتح باب الذّكرى

يَا طَاوُوسَ الفُقَرَاءِ
فَرَشْتُ لَكَ المَعْنَى
فَدَخَلْتَ تَوَارِيخِي
هَلْ تَشْرَبُ مِثْلِي قَهْوَتَكَ الأُولَى
فِي أَوْجِ مَرَارَتِهَا ؟
وَتُحِبُّ الجَنَّةَ مِثْلِي
فِي صَدْرِ امْرَأَةٍ أَشْهَى
مِنْ صَمْتِ شُيُوخِي؟
سَامِحْنِي عَلَى عَنَتِي
وَعَلَى شُحِّي فِي شِعْرِ الوَجْدِ
أَنَا لَمْ أَطْلُبْ وِرْداً آخَرَ مِنْهُمْ
لَمْ أَسْلُكْ طُرُقَ الفَرَحِ النَّائِي
أَوْ كُنْتُ مُرِيداً لِلأَنْوَاءِ عَلَى شَفَتِي
وَطَرِيداً فِي لُغَتِي
وَسَعِيداً فِي زَمَنِ الأَخْطَاءِ
فَاجْلِسْ فِي ظِلِّ القَلْبِ
وَادْخُلْ فِي زَمَنِي
فِي البَالِ سِرَاجُكَ خَطْوُكَ صَمْتُكَ
وَجْهُكَ يَأْتِي فِي أَلَقِ الإِشْرَاقِ
وَابْحَثْ عَنِّي فِي جِذْعِ الدَّمْعَةِ
وَامْشِ مَا شِئْتَ عَلَى أَوْرَاقِي
تَعَوَّدْ مِثْلِي عَلَى دَفْنِ الكَلِمَاتِ
بِأَعْلَى الصَّدْرِ وَأَسْفَلِهِ
وَاذْهَبْ بِالحُلْمِ إِلَى مَعْقِلِهِ
يَا طَاوُوسَ الفُقَرَاءِ
يَخْذُلُنِي شِعْرِي
سَتَكُونُ صَدِيقِي دُونَ عَنَاءٍ
لَكِنْ لاَ أَضْمَنُ ثَوْبَكَ أَوْ مَأْوَاكَ

لاَ أَضْمَنُ أَنْ تَمْحُوَ لَوْنَ لِسَانِي
أَوْ تَهْوَى سَيِّدَةً كَالنَّخْلَةِ بَاسِقَةً
تُنْسِيكَ دُمُوعَ البَكَّائِينَ وَأَحْزَانِي
مَا جِئْتُكَ مُعْتَرِفاً بِحَنِينِي
بَعْدَ قَلِيلٍ أُغْلِقُ بَابَ الذِّكْرَى
أَعُودُ إِلَى قَاعِ الكَلِمَاتِ مُرْتَجِفاً
كَمْ قُلْتُ لِعَاشِقَتِي
أَنْتِ وَهْمِي أَبَداً
أَعِيدِينِي قَبْلَ الوَرْدِ المَنْسِيِّ
إِلَى شَوْكِي
قَبْلَ المَاءِ المَاشِي فِي رِحْلَتِهِ العَذْرَاءِ
إِلَى عَطَشِي.
بَابُ الذِّكْرَى لاَ يَفْتَحُهُ قَلْبِي
لَمْ أَشْهَدْ فِي شِعْرِي فَزَعاً
أَحْلَى مِنْ عَيْنَيْكَ
مُرِّي ثَانِيَةً لأَرَاكَ هُنَا
إِنِّي أَرْفُضُ حُبّاً لاَ يَصْلُحُ لِلتَّارِيخِ
كَمْ كُنْتُ غَرِيباً
يَوْمَ جَعَلْتُ الشِّعْرَ صَدِيقِي كَالشُّعَرَاءِ
وَالدُّنْيَا مِعْطَفُهَا الثَّلْجُ
وَطَرِيقِي مِنِّي إِلَيَّ بِلاَ دِفْءٍ
هَلْ طَاوُوسَ الفُقَرَاءِ
أَهْدَانِي دَمْعَتَهُ وَعِمَامَتَهُ؟
هَلْ أَهْدَانِي صَدْرَ اللُّغَةِ المَجْرُوحَةِ
وَالفَرَحَ النَّائِي؟
كَمْ كُنْتُ سَعِيداً
يَوْمَ اخْتَصَرَتْ أُمِّي
تَارِيخَ الوَحْشَةِ وَابْتَسَمَتْ
لِيَعُودَ رِدَائِي

محمد المحسن

أغنية لعشق.. ربما قد مضى

هم هنا يصنعون الخبز من قمح
اللّيالي
من ترى، يعيد لقرص الخبز رونقه
الجميل
ويعيد للرّوح، الضّوء والدفء القديم
من هنا مرّوا جميعا،
يسألون الغيم عن نبيّ يتّمه الوجد
وضاع به السبيل
من ترى، يسقي بدمع العاشقين
نرجسة للرّوح طرّزها
الحنين
ويعيد لأنثى النار رغبتها القديمة
من يعيد لكهل الأربعين بهاءه
كي ينتشي زهر اللّوز في عزّ
الشتاء
ويهيم النّورس خلف صهيل العشق
منتشيا، فوق سجوف
الماء
سوف أبقى وحيدا، ها هنا، أراقص
ظلّي
وأنسلّ كخيوط الضّوء، تحضنني
الدروب
عسى يأتي رسول ينبئ العشّاق... عنّي
أو ينجلي غيم عتيق فيطلّ البدر
ويشهق من شجوني.. ومنّي
سوف أظلّ أبحث في لواعج غربتي
عن غربة العشّاق حتّى يفاجئني
الغروب

أو أمضي في المدى.. وأغنّي،
غريبا، أنتشي بالوجد
قبل أن يخدعني
الأصيل..
من يعيد الصّلوات.. عنّي
ويسرج للأفراح سيري
فيصعد من ضلوعي
الغيم والدّمع الخصيب..
من يغنّي للرّوح، ترتحل، عبر تعاريج
المدى
لحنا جليلا...
أو يدلّ أسراب الحمام.. عليّ
كي تحوم حول عطري، فيغمرني
الهديل
سوف أمضي في الرّؤى.. أقتفي أثر الوجد
في كلّ الصّحاري
أسترق السّمع للأصداء وحدي
وأتيه كما كنت وحيدا
عسى يستفيق العاشق المسكون
فيّ
أو يهرع نحوي، الطّير مرتجفا
ويشرب من
مقلتيّ..
هي ذي الأنواء تمضي.. أم تراني
سوف أمضي
أم ترى، يستقيم الظلّ والنّخل
الظّليل...

الحبيب المرموش

بوح الأجهزة

.... إلَى التّي لا ترحلْ،
ولا تجيءْ..

السّاعةُ الخامسة مساء
يا سيّدتي..
هلْ أبدأ بتعشيب وَجَعِ أصابعِك
علَى النّافذة؟
وفوق الورق الغافي
عند الطّاولة؟
أمْ ألمُّ شتاتَ أغنية
تَهدلّتْ خلْفَ الأمْواجِ
تئنّ بيْنَ حبيبيْنِ؟
فأنا لَمْ أودِّعْ سهْدَ الكلامِ
إلاّ منْ سلامِ ثغْرِكِ علَى المصْدَحِ
ولاَ كرَزَ الشّوقِ
إلاّ منْ سلالِ القرَنْفُلُ
مُعلّقةً فيَ طوقِ هذا اللّحن المميّز
يملأُ بشذاك رَنين المكانْ..
يبثُّ تباريحهُ لشمّاعة
في ركْنِ "الأسْتوديو"
تلْتحفُ حكايةً وحدتَها
وتمْسحُ لوْعةً يتْمها في ثنايا
معطفِك – الحرير –
معلّقاً في سعْفَةِ الكبدْ
تشمّهُ الأشْواقُ..
ويَلْعقهُ النّسيانْ..

***

هلْ أسكرُ الآن يا سيّدتي..
منْ شفيفِ الأوتار
تنوّمينها في مشْتهَى القلبِ؟
تُربّتين علَى دلالاتها
بالإكليل والزّعتر
أمْ أغمس في الصّدر
خشخشةَ الرّسائل المفتوحة بالتّنهّد
تكابدُ حنينَ مُوسيقَى "آل – Valse"
تُهدْهدُ الكونَ، تهدُّ الكيان،
تتبختر في شقوق الرّوح؟!
أمْ أقدّم العمرَ أحجيةً
لوشْوشةِ شفتين تفقدان الوعي
عندما ترتعشان من نزْفِ الشّعر
ومنْ غزْوِ الصّدى؟!
أمْ أسجدُ للأغاني والمعاني العذراء
تدسينَها بين طيّات الكلام
عنْ خيانة الأصفياء
وعنْ وجع الخريف
كلّما خلع بُرْنُسَهُ الشّتاءُ؟!
هلْ أصحو الآنَ.. يا سيّدتي..
منْ سمَرٍ يُسافر بي في المفردات؟!
أمْ منَ الإشارات الضّوئيّة
تصهرُ رغبتي في التّيه
كلّما أعلنَ الإبهام

لحظة البدء أو الرّحيل؟
أمْ منْ غُربة الأسرار والأزرار
ومَنْ خَجل قوْس قزَحْ..؟!
النّغمُ الجائر يقتلني يا سيّدتي..
وأنا أهذي من حيرتي
خلْفَ هزيمة هذا البلّور
يكاد يسمع أنّات الجريح في تَسابيحي
وأنت مُزْهرَة أمامي
تارة مزْهُوّة تترنّمين
بلحْن فرنْسي "Je t'aime"
وأخْرَى تُسْنِدين الرأْس بكفك في الظلامْ
تَسرْحينَ مثْلَ سراج أسيرْ..
هلْ قلْتُ سراجاً!؟
عفْوك يا قمري،
إنْ سقطتُ في شرَك اللُّغة
ولَمْ يكفك هذا التعْبيرْ
فقدْ غالطَني التّقنيّ العاشقُ
أغْوَتْني مدَائحُ أصابعه على فُولاذ جسَدي
فخانَتْ الحالةُ الآلةَ
وانْتَفَض منْ رَماد السّنوات
حُطام الحكْمَة والشّعورْ...
***

ذي غزالةُ العطر القاتل يا سيّدتي..
واسمُهُ: "poison"
تمرحُ في جسدي..
تقفزُ منْ كوكتال ذاكرة عطْشَى
إلى جداول اللّيل
تجرُ ما تَبقّى
منْ رحلة الألوان
في مزهرية الأحَدْ،
تشرّدُ ألعابَ الطفل الوديع

يلملم حدائقَ الأنغام والأحلام
ويرسمُ راقصةَ الكآبة
تترنّحُ في ليْل
هاتين العينين المخذولتَيْن.
تهيم في شرائط دَمي
تحْضن قصةَ نورسةٍ
موْغلة في الخجل
تلهثُ بالرجُوع...
طَالَ بي زمنُ الخيْبَة يا سيّدَتي
طَيَّرَ عصافيرَ الأسَى ترفرفُ
في مرافئ جسدي...
كلّما قلْت: يا قبَسَ الروح "لاَ"
تبرّجَ الصّدأُ في الضلوعْ
وأنْهكتني ذبذباتُ الكهرباء
وموجات الدّموعْ
كلّما قلْت: يا سكَنَ الرُّوح "لاَ"
صهلَتْ جيادُ العشْق في حقُول صمتي
وعَجلَتْ فرحتي بالهروبْ
لكنّني لا أستطيعُ الاغتسالَ
منْ أوهام الصّباحات،
منْ أظافر الأمنيات العنيدة
تتسلّى في لَحْمي،
لا أستطيعُ الفرارَ منْ فضيحة شهقتي
في آخر اللّيل وحْدي
أودّعُ وردَ صوتك وشبابيك عيْنيك
في الخفاء الحزينْ!
فما منْ أحَد قال لي: صباحَ الخير هذا الصّباحْ!!
وما منْ أحد يلْقي التّحيةَ في المَساءْ!!
أرجوكِ يا سيّدةَ الكلمات. يا سيّدتي..
دعي البابَ نصفَ مفتوح وأنت تغادرينْ..
فربّما أتبعُكِ الليْلةَ..
أوْ ربّما..
بعْدَ حينْ...



المرئي في خدمة اللاّمرئي

ثمة أسطورة صينية تقول: إنّ رسّاما فتح
بابا صغيرا في صورته الجدارية،
ودخل منه ثمّ أغلق الباب خلفه.
ومنذ ذلك الوقت، لا الباب
وُجد، ولا رأى الرسامَ أحد.

احميده الصولي

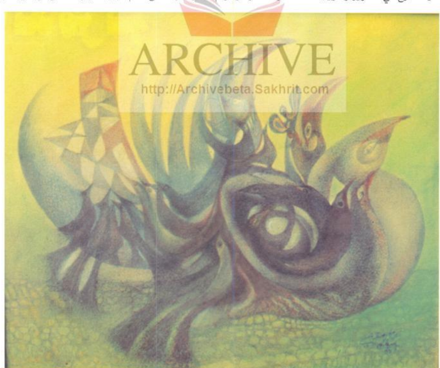
مدخل

تجاوز عامر مقني في تجربته الأربعين سنة من النشاط الفني والاسهام البيداغوجي. فمنذ أن حصل على جائزة احسن مجموعة في معرض أقيم سنتين قبل تخرجه في مدرسة الفنون الجميلة بتونس، حتى تعيينه أستاذا للتربية الفنية بالعلوية وبعدها، في مدرسة تكوين الاطارات بباب الجديد، ثم التفقد والإرشاد البيداغوجي وإلى خروجه في التقاعد النسبي، والرجل ينتج أعمالا فنية في عدة اختصاصات فنية، إلى جانب التصوير الضوئي. ومن الاختصاصات التي مارسها إلى جانب الرسم نذكر الديكور المسرحي والنحت والسيراميك والإشهار وغيرها. لكن التركيز كان دائما على الرسم والاسهامات البيداغوجية. ففي سنة 1961 دعي للمشاركة بمدرسة تونس التي يرأسها إذ ذاك بوشارل P. BOUCHERLE وشارك في معرض السنتين "البينال" بكل من ميلانو (1963) والاسكندرية (1966) وباريس (1970) وهو عضو مؤسس بالاتحاد الوطني للفنانين التشكيليين والمصورين (1968). كما شغل خطة أمين مال الصالون التونسي 1969.

وكان من بين مؤسسي (مجموعة 70)، حيث دأب عامر مقني على المشاركة المنتظمة في المعارض التي تقيمها هذه المجموعة ومعارض الصالون التونسي، ولفترة بمعارض مدرسة تونس والمعارض التي يقيمها اتحاد الفنانين التشكيليين، سواء بالعاصمة أو بعديد الجهات داخل البلاد، وكذلك بمعارض بلدية تونس. وكلها معارض سنوية غالبا.

النشأة وبناء الشخصية

لم يكن الطفل عامر المولود في 5 أفريل 1937 ولا والده يعلمان أن علبة أقلام الزينة التي أهداها إياه أبوه، وهو في السادسة من عمره، إبان مرضه بالحصباء، ستقرّر مصير توجهه في الحياة. فقد كانت المناسبة التي حركت فيه الجانب الجمالي في مجال التصوير، حيث شرع في تصوير وتلوين المشاهد والشخوص. ولم تمض فترة حتى تعلم كيفية تكبير الشخوص عبر المربعات. ثم



استراحة العصافير: 1998 - 60 x 50

انفجار لوني 2000 - 60 x 50

كائنات تتشكل 1996 - 60 x 50

اكتشف مع أحد رفاق الدراسة الألوان المائية، وشرع في رسم رموز الكفاح الوطني إذ ذاك، وكانت جهات رسمية تقتني أعماله بأسعار رمزية. ثم استعمل فيما بعد الباستال لتلوين صور الزعماء. وشغفه بالفن جعله يتلقى دروسا موازية بالمراسلة في احدى المدارس الفرنسية. كما حمله ميله الفني على تعلم الموسيقى حيث تتلمذ على يدي الفنان ونّاس كريم كما تعلم بالرشيدية لدى كل من صالح المهدي وخميس ترنان، ومحمد التريكي.

ولأن الوعي الفني يترسخ من خلال التداعيات الإبداعية والرسوخ الجمالي، وهما الحالتان اللتان رافقتا الفنان طوال الفترة التأسيسية أي إبان دراسته بالمدرسة القرآنية والمدرسة الابتدائية بصفاقس. ولكن طغيان الإحساس بهما هو الذي ميز فترة الدراسة بمدرسة الفنون الجميلة، فأصبحت أعماله معروفة بين زملائه في المعارض التي تقيمها المدرسة لطلبتها. لقد كان زواجه المبكر من بين الأسباب التي حالت دون توجهه إلى فرنسا لمواصلة دراسة الفن. فبعد حصوله على دبلوم الفنون الجميلة سنة 1960 انظم إلى سلك التعليم. ويذكر أن من تلاميذه خاصة الدكتور المنجي بوسنينة والأستاذ أحمد عاشور. كما تخرج على يديه عدد من الإطارات في معهد تكوين الإطارات في الستينات. ولعل صعوبة الجمع بين مهنة التدريس وممارسة الرسم هي التي جعلته مقلا نسبيا في الرسم، إلى جانب العمل البيداغوجي، في حين انقطع عدد من زملائه للتفرغ إلى ممارسة الفن مثل الزبير التركي وعلي بلاّغة وغيرهما.

بدأ عرض أعماله منذ أواخر الخمسينات. كما عرض ضمن مدرسة تونس بكل من تونس وايطاليا والاسكندرية في الستينات. وبسبب اعتراض هذه المدرسة على مشاركته في معرض للفنانين الشباب، غادرها ليعرض مع كل الفنانين بلا تمييز. وانضم إلى مجموعة 70 التي كونها إذ ذاك مجموعة من الزملاء العائدين من فرنسا وهم: الصادق قمش وعبد المجيد البكري وآمحمد مطيمط وعبد الرزاق الفهري والهاشمي مرزوق ومحمود شلتوت حيث التقى السبعة حول هدف سام، هو نشر الفن والتعريف به في كامل انحاء الجمهورية من خلال معارض جماعية لهم، وتقديم محاضرات حول فن الرسم خاصة.

من خلال زيارته إلى فيينا ورومة والمانيا، اطلع على أعمال لفنانين عالميين منهم ميكال انجلو، كما شارك في عدد من التربصات في مراسم تربوية وفنية بفرنسا. عين مرشدا بيداغوجيا مكلفا بالتفقد في إدارة التربصات من سنة 1968 إلى سنة 1988. شارك في عدد من المؤتمرات الدولية التي تتعلق بالتربية الفنية، وترأس فرع المنظمة الدولية للتربية الفنية بإفريقيا والشرق الأوسط. وكان

الرئيس المؤسس للجمعية التونسية للتربية الفنية من 1988 إلى 1990 وهي السنة التي حصل فيها على التقاعد النسبي كي يتفرغ نهائيا للفن.

يمثل الميدان البيداغوجي في تدريس الفن المصدر الأساسي لإنجازات عامر مقني الفنية. فهو الذي يغتني من التنقلات والحوارات ومراقبة التجارب ودراسة الأذواق وتطبيق مناهج التدريس للمستويات العديدة من طلبة الفن، بما تكتنز ويتحرك فيها من مؤشرات ابداعية. بحيث تمثل تجارب الآخرين إثراء لتجربته، التي تنمو باطّراد.

المجال الثاني الذي ترسّخ فيه هو التصوير الضوئي الذي كان يعرف بالتصوير الشمسي وهو الفن الذي مارسه في مستوييه الإبداعي والحرفي أيضا. فقد خاصة، مجموعات عدة باعتبارها ريبورتاجات، كما شارك في معارض تضم أعمالا من هذا الإختصاص.

أما المجال الثالث والذي يمارسه بالتوازي مع البيداغوجيا والتصوير الضوئي فهو الرسم. ويمثل هذا النشاط بالنسبة إليه، انتقالاً من ميكانيكية الآلة وجفاف الطرق البيداغوجية إلى حرية الفرشاة وصخب الألوان. ورغم أن جانبا كبيرا من أعماله تشخيصي، إلا أن التجريد وعددا آخر من الاتجاهات يبرز في تجربته مع الطيور.



نافذة 2001 - 40x 30

مراحل التجربة الفنية

ككل طلبة الفن بدأ منذ سني الدراسة في ربط صلات بالفنانين الرواد. وتزامن ذلك مع الشروع في بناء شخصيته الإبداعية، ولكن من خلال نماذج في الفن الكلاسيكي. وبما أن موضوع العمل الفني هو الذي يحدد نوع التقنية التي يتجسد فيها، والمدرسة التي تجتذبه، فقد جاءت أعماله الأولى أي في سنوات 1957-1960 مشدودة إلى الانطباعية التي تجسدت مميزاتها عبر اللمسات واللطخات، مكونا عبرهما عناصر المشهد من ذلك لوحته "جولة بحرية في دريزدن بألمانيا 1958"، فكانت الألوان تتظافر - عبر تنوعها وترتيبها - لتقص على الرائي حكايا وتصف وضعيات وتجسد شخوصاً وكائنات أخرى. إنها فترة الدراسة حيث كل القواعد يتعين احترامها، ولا تزال الموديلات تتزاحم في ذاكرته، وخصوصيات المدارس الأجنبية تتوالى وبترتيبات مختلفة. هذه التقنية صاحبته حتى التخرج في سنة 1960 وكان من أمثلته لوحاته "طبيعة صامتة". حيث نرى بجلاء سيطرة الأجواء الانطباعية الكلاسيكية خاصة حين تبدو مسحة ضبابية تلحف المشهد، وبقع الضوء الممتزج بها تنبه البصر إليها وهي تسهم في تشكيل غنائية وحوارية هادئة بين مكونات اللوحة.

وتتداخل المراحل، وتفعل اللقاءات والمعارض والتجمعات الفنية فعلها في كل قادم إلى الساحة الفنية. ولعل من بين أول من صادفهم في تلك الفترة كان الفنان عمار فرحات، هذا المبدع الذي يعتبر من الرواد في الفن التشكيلي (الرسم) ببلادنا، يمتلك من الخصوصيات ما يجعله مؤثرا فيمن يلتقي بأعماله. ولعل طابع مدرسة تونس بكل تنوعها هو الذي سيطر إذ ذاك - ولو مرحليا - على الفنان الشاب فكان أسلوب التجسيد الفني للشخوص عبر مميزات اختص بها التونسي كالشاشية الحمراء واللحاف وخلخال البدويات وطرق التزيين وغيرها. واللافت أنه في لوحته "حوار في البادية" يجمع بين العناصر التشكيلية والتجسيدات الواقعية والتقنية الغربية. ولعله بذلك يدمج الشخوص في البعد الممتد للرؤية، فيكونون مثل علامات تملأ الفضاء، ويجسدون عبر ملامحهم،

ومن خلال تحلقهم، حالة حوارية يختلط فيها حياء البادية مع جرأة المدينة.

ولأنه في فترة تتميز بالتجريب، وتوصف بالمتحولة، فقد عاودته اللطخات واللمسات التلوينية لينجز سنة 1962 أعمالا فيها الكثير من الحركة، مع تنويع محدود للألوان في اللوحة الواحدة. وتميزت هذه الفترة بصراخها وتعبيريتها العنيفة من خلال حالات الصراع التي تمثلها أعمالها. ففي لوحته "صراع الأمواج" مثلا نلحظ كم كانت حركة اللطخات، تمررها الفرشاة، قادرة على صنع المعنى التعبيري فيها، وخاصة إذا تعمد الفنان مجاراتها، ويضع لطخات أخرى بلون مختلف وسط اللوحة، حتى يتشكل ما يشير إلى مركب أو مراكب في صراع مع الموج الذي يكاد يغرقها. وفي ذلك صورة لعنفوان الشباب ودوافع الإنطلاق التي مصدرها النفس، المشحونة بترسبات الطلائعية التي أفضت إلى التجريد مع كاندنسكي ومن تبعه، والمدارس التي أعقبت ذلك، فكانت هذه بداية المزج بين الترسبات والرؤية الداخلية، بهدف بناء النواة الأولى للتجربة الذاتية.

وانطلاقا من هذه المرحلة، وفي تحرك باتجاه الخلاص من سلطة الآخر، اتجه عامر مقني إلى حرارة الجنوب يعتصر منها ضوءا ينير به اعماقه كي تنعكس على المشهد الذي يسعى لأن يكون صورة لها. فمن خلال اللباس البدوي في لوحته "امرأة من الجنوب" 1962 نلمس تحفز الفنان لتكسير مكبلاته، ولكن ذلك لم يكن أمرا يسيرا. فقد اشتبكت في المشهد حالات وكائنات تقوم إطاراً للشخصية، وسندا للتقنيات، وخلفية للوحة. وفي هذه المرحلة بشقيها نستطيع الخروج بفكرة مفادها : أن الفنان لم يعد قانعا بما يبني الآخرون وهو يتعب لبناء مأوى له يفضي به إلى مآو أخرى.


طبيعة صامتة 1957 – 60 x 50

تقنياته

كانت البداية بقلم الرصاص ثم انتقل إلى الفحم Fusain والبستال ثم الزيت وأقلام الزينة والدهن المائي إلى جانب مواد النحت فالجبس وغيرها.

سيطرة على التقنيات

في لوحتيه "الاه الحب" و"قطتان" 1969 تعود به رياح التجديد إلى إعادة توظيف اللمسات الممتدة ولكن في فضاءات محدودة حيث يشكل بواسطتها مفردات حكائية وحركات تعبيرية. ولو أمعنا النظر في كل من اللوحتين لبدت لنا التراكبات اللونية، عبر تلك اللمسات، تأخذ أشكالا تحددها

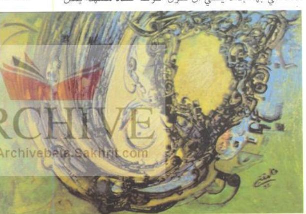

ميناء 1972 – 60 x 80

صياغة الموضوع، لتفضي في خاتمة المطاف إلى تكوين الموضوعين في فضاء تختلف أبعاده اللونية من حيث العمق، من هذه إلى تلك. وفي هاتين اللوحتين نلاحظ تمكن الفنان من سيطرته الكلية على تدرج اللون وتجديد البعد النفسي للطخات وهي تحاور الباطن منا. يريد مثل ماتيس أن يصل إلى حالة تكثيف المشاعر التي تصنع اللوحة باستخدامه وسائل مختلفة وأحيانا متضادة سواء بواسطة الألوان أو الخطوط في تصادم واضح بين الظلال والأضواء.

الطيور.. تجربة وخصوصية

للطيور في حياة الفنان مكانة تجاوزت الألفة إلى التمازج الانفعالي بها. إذ لا يكفي أن تكون اللوحة عنده مشهدا يمثل الطيور في حالاتها المتعددة، لكنها أصبحت أطرا وأشكالا تندمج عبر الحركة فيها وضعيات وشخوص وكائنات متعددة.
فمنذ أوائل الثمانينات انتبه مقني إلى دور الطيور في تشكيل المشهد الجمالي، باعتبارها حاملة لألوان من البراءة والتشكيل الهندسي والتعبير عبر حركات تصدر عنها، وخاصة من خلال التنوع اللوني لنماذج منها. يقول مقني : "لقد كنت في صغري أقوم بتربية الحمام واليمام والعصافير، فقد أحسستُ أنها تدخل ضمن تجربتي في البحث عن سياق تعبيري ذي خصوصية تخصني. وانفصلت عنها زمنا طويلا، فإذا تلك التجربة الطفولية تتسلل عبر اللاوعي في أعمالي. وهاهي الآن تكاد تحتل كل مساحة أواجهها لتنفيذ أية فكرة إبداعية بالأساس". فالطائر الذي يمثل محور اللوحة والذي يشكل الاطار لكائناتها أو الطيور التي تتداخل مع الاشكال الأخرى في تجمع للهيئات والأشكال والرموز الإيحائية، صاحبت الفنان حتى يومنا هذا. وبالإمكان مشاهدة لوحات من هذه التجربة مثل : لوحة "طائر يشاهد العاصفة" 1984 و"ميناء" 1988 و"كائنات تتشكل"1996".

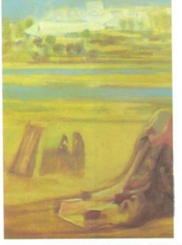
لكنها ازدادت تلبسا بأعماله حين أصبح متفرغا للفن منذ سنة 1990. ففي "انطلاقة العصافير" 1991 ينشيءُ الفنان طيوراً وحيوانات وكائنات أخرى من خلال الخط العربي، حيث نلاحظ خصوصية التشكيل الفني لهذه العناصر،



تشكلات 1996 – 80x 120



إلاه الحب 1970 – 150x 220



منتزه 2001 – 125x 80





صداقة العصافير 1998 – 60 x 50



طائر يشاهد العاصفة 1984 – 60 x 50

ويحدث بواسطتها تداخل وتمازج وتكامل تمثّل المادة اللونية فيه مركز الثقل، حيث يوظفها في وضعها المؤكد اسهامها التشكيلي، وإيقاعها التعبيري المروع من جهة، والذي يعكس ذائقة ريفية وثقافة حضرية في نفس الوقت من جهة أخرى.

ولئن كانت علاقته بالطيور تعود إلى الطفولة، فإنها تزداد مع كل لوحة في أعماله وخاصة الأخيرة منها، إيغالا في تمثلها، وشفافية لنظرته الجمالية، فتصبح بالتالي محملا لأفكاره ودلالاته التعبيرية، وبها ومن خلالها يضع مشاريع لتزيين الفضاءات مثل الحنفيات وغيرها. ولنا في لوحته "جلسة العصافير" مثال لاحدى الحنفيات التي قد تنفذ فعلا في احدى ساحات البلاد، لما تحمله من امكانية أن توظف لضخ الماء، وهي تمثل مشهدا جماليا جميلا للغاية يجمع بين التصوير والخط ومواد فنية أخرى.

ولعل الفنان يمضي بعيدا في اختبار صداقته للطيور، كي يدفع بها لتحلق لكن في فجاج سحرية يختلط فيها المجسد والمجرد، لكأنه يضع المرئي في خدمة اللامرئي، ويمتد فنه البعد الأفقي إلى اللاحدود كي يضم في ارجائه سربا لاتكاد العين ترصد هيئته. في لوحتيه لوحة "حركة العصافير"1996 و"صداقة العصافير" 1998 تكتشف مدى انسجام الفنان مع هذه الكائنات، حتى ليخيل إليه أن أيا كان بإمكانه أن يكون صديقا لها. فتلتف حوله وتغمره أنسا واحتفاء، وتشاركه لعبة التخفي والظهور. أما في لوحته "نافذة مغلقة" سنة 2001 فتأخذ الطيور منحى آخر للحضور الفني في أعماله وتصبح في تداخل مع انزياحات الضوء وهي تتشكل ضمن أشرطة شفافة يكاد سحرها يغمر ما حولها. وتأتي تلك المناقير والعيون كما البقع التزويقية للمشهد المتشكل من أجنحة تتداخل لتحوط بالنافذة وتهئ للخروج إلى الفضاء الرحب.



جولة بحرية 1958 – 40 x 30

فنان متعدد التجارب

ورغم هذا الاندماج اللامحدود في عالم الطيور، فإن عامر مقني، ومن خلال تجربته الطويلة مع الإبداع، يستحضر من حين لآخر رغبته في التجريب ليؤكد على امتلاكه تقنيات الرسم بكل اشكاله. ففي لوحته "انفجار لوني" 2000 يخرج من حالات التنسيق الفني لحركة وأوضاع الطيور، ليترك للفرشاة فرصة التعبير بحرية، فإن الألوان تتراكب وتتجاور لتحدث ذلك الانفجار الذي يمثله هنا اللون الأحمر وسط تداعيات وتراكمات لونية أخرى. أما في لوحته "انعكاس" فيحاور الضوء، عبر اختلاط الواقع بالخيال أو اختلاط المجسم بالمنظور الوهمي، فتكون التشخيصية في بعدها التركيبي الجديد، حالة تراوح بين الممكن والمتخيل في الذاكرة. ولكنه في لوحته "منتزه" يبدو أكثر التصاقا بآلة التصوير التي خبر اسرارها وامتلك تقنياتها حتى أصبحت جزءاً من حياته. مع ذلك تبدو سيطرته على الأبعاد واضحة في جميع أعماله، وتوزيع الكائنات فيها منسجما مع جماليات التنسيق بين المواقع والرموز الدلالية عبر التفاعل اللوني والتنوع الشكلي والتراكب البصري ليشرع من كل ذلك في كشف اللامرئي من خلال المرئي.

لقد مارس الفنان عامر مقني عديد الألوان وبمواد عديدة، فإلى جانب الرسم يمارس "كمهنة" التصوير الضوئي، وله أعمال نحتية وأخرى في السيراميك. كما انجز طوابع بريدية وجسم بالجبس أعمالا قليلة. إلى جانب انتاج المعلقة الإشهارية وفن الديكور.



طبيعة صامتة - 60 x 50



تركيب 2 - 2002 - 40 x 30



قطتان 1969 - 70 x 100

قصة

"كاظم الحجاج"*

عبد الستّار ناصر

لا أحد يعرفه غير العطّارين والكشوانية والشعراء.

ما من أحد تجرّأ على الاعتراف به غير الكتبة وزبائن مقهى "الشابندر".. وعندما حلّت جماعة "الأمر بالمعروف" أحسّ ان الدنيا صارت تضيق عليه، إنهم يرفضون احتساء الخمرة وينظرون الى "الشعر" على أنه رجس من عمل الشيطان!

جاء السادة كتّاب التقارير إلى تلك المقهى برفقة "النكرية" والجندرمة و"القفّاصة" ومثلهم الطبّالون والمطربون والعطّارون وقراء الطالع، يسألون عن كاظم الحجاج، الذي قيل : إنه يكتب القصائد لصالح المتصوفة والثوار والفقراء وباعة الحشيشة في سوق السراي.. من المؤسف طبعا ما قيل عن " الموساد" الذي يدفع له – منذ عشر سنوات – مئات الماركات حتى يستمر في الوقت نفسه مع الماسونية ضد العرفان!

لم يفهم الحجاج ما تعنيه تلك (الفوازير)..فهو يمشي منفردا على جسر من التلقائية، دون تخطيط مسبق، لهذا وقع في مطبّات أكبر من سنواته، يقطع الحياة على صراط غير مستقيم من "حسن النية" و"سوء النية" معا، مشاكس، صعلوك غير مؤهل للحزبية، ربمايراه الآخر محض عميل للحكومة، لكنه في نهاية الشوط ليس أكثر من عميل هلفوت للوطن الذي يحب، قال ذات مساء:

لكل البلاد الغريبة عيب وحيد

أنها..

أينما وجدت، فالعراق بعيد

لا علاقة له بالحجاج بن يوسف الثقفي، لا من قريب ولا من أقرب، هو من عائلة سافر أبناؤها – سهوا– إلى مكة والمدينة قبل أربعمائة سنة، وصار اسمها – كما هي الحال منذ مئات السنين– عائلة الحجاج.. محض لعبة مع الزمان : إنك تأخذ الصفة المقدسة هكذا دون بيع ولا عناء..

كما انه طوال حياته ما أطلق حتى رصاصة واحدة صوب السماء، هو البصراوي الذي – أبدا- ما ارتدى الثياب " الميري" بسبب ان تلك الملابس العسكرية لا تناسب هزال هيكله الذي يوازي (ثلث) جندي في ساح المعارك!

لعل أقرانه – دون ريب– يتذكرون قوله عن نحول جسمه : إن خير الرجال ما قلّ ودل.

**

مساء الجمعة، الثاني من تشرين 1998 واعتراضا على جماعة " النهي عن المنكر " جاءه الشاعر منذر الجبوري وأنذره – طوعا أوكرها – بالمشاركة في (حزب الخضر) للعناية بخضرة المدن وشؤون البيئة..فما كان من الحجاج غير أن وافق (مكرها) وهو يبتسم كمن وافق (طوعا) حتى لا يتهمونه بالعماله لصالح جنس آخر، وما كان من شرط له سوى أن يكتب فوق حائط فرع البصرة "حزب الخضر...عليه السلام"!

اعتقد – أنا مؤلف القصة – ان الحياة يمكنها أن تضحك كما البشر، لا سيما مع العساكر والنساء والعشاق والشعراء، ربما كانت تضحك مع كاضم الحجاج يوم قال :

أجمل موت للسكّر في أقداح الشاي

ولهذا ..

ما أحلى ذوبان الشعراء..

وأي رجل في العالم، هو واحد من اثنين، وجه شاعر، أو ملامح قاتل، والثالث لا غبار عليه، انه البشر جميعا في كل مكان، والحجاج يعيش بملامح الشاعر ويقاتل - من ؟! - عن طريق القصائد، هاهو يحتمي بالجدران لئلاّ يدهس مخلوقا في الطرقات المزدحمة بالبشر، أعني معذرة، لئلا يدهسه مخلوق في الشوارع الخلفية، إذ تكفيه ضربة كف سيموت بعدها دون ريب - تكررت دون ريب للمرة الثانية لضرورات فنية - وهو حريص على كل (فعل) يقوم به وعلى كل حرف يكتبه :

إنّنا في الجنوب
نأكل الخبز حتى يعيشَ بنا
ونحرّم ذبح دجاج البيوت
أيهون علينا:
نربّي ونذبح! كيف يهون؟!

**

يوم اقتربت أمريكا من البصرة، أو عند مشارف الأهوار، كان أحد رجال" المارينز" ينظر صوب خارطة البلاد، عساه يعثر على " نهر الليل".. وأعني بذلك : كيف يمسك بتلابيب ذاك الشاعر النحيل النحيف الذي يسمونه كاظم الحجاج.. أخبرته أجهزة الرصد : أنه من تلاميذ مدرسة (عتبة بن غزوان)وانه من طلبة كلية الشرّيعة، يكتب القصة القصيرة وله مستقبله في الرسم لكن أجهزة المعلومات الكونية - تحت إشارة من البنتاغون - أعطت كل ما لديها من ذاكرة وتذكير وهي تظن عفوا أن قائدها أراد أن يحطم ذاك الإنسان المرهف الذي يطلقون عليه اسم كاظم الحجاج.. بينما الحال، صار فيما بعد، من أكثر الحالات عجبا واختلافا، بل هو عكس افتراضات البيت الأبيض كلها، عندما اكتشف جنرال الحرب " نورمان شوارتسكوف" ان مولاه الأول إنما أراد رؤية هذا الشاعر العصامي الثائر حتى يفهم : كيف يتمكّن الإنسان في هذه البلاد العجيبة من كتابة الشعر وهو لا يحبّ الأكل ولا النوم ولا السفر - هذا ما جاء على لسان الحجاج نفسه في جريدة الكتمان العدد السابع عشر بتاريخ 23 حزيران 1974 - وهو اليوم الذي احتفلت به أمريكا - سراً- بالتخلص نهائيًا من الهنود الحمر بعد جمعهم في (قرية) شاسعة صارت فيما بعد منطقة سياحية لرؤية الهنود والإشفاق عليهم.

لا أحد يعلم حتّى الساعة، من الذي قال:

سقطت في النهر نجوم كثيرة
لكنها..
كانت أبعد من أن تبتل..

هل كانت قصيدة عن الهنود الحمر؟ ذلك أن الكلمات تشبه ما جاء به الشاعر نفسه، والحال هو نفسه حال الحجاج الذي يرى في نفسه (نجمة) لا ينالها البلل حتى إن سقطت في الماء، وأيضا هو نفسه السرّ الكبير وراء محاولات (المارينز) لرؤية كاظم الحجاج حتى يعرفوا منه مباشرة، حقيقة حرب القصائد التي صارت البديل عن حرب النجوم؟!

**

الشك هو أنك لا تدري إن كنت تدري، بعد أن كان عليك أن تشاطر غيرك ما ينبغي أن يشاطروك فيه، فهل تراك تعلم ماكان يجب عليك أن تعرفه قبل أن يغلبك " الشك" في أن تشاطرهم عفواً ماهو مفروض عليهم أن يشاطروك فيه؟ إنها نفسها - بالنسبة لكاظم الحجاج - أغنية (السحْ الدحْ انبو) بينما المغنّي هذه المرة هو نفسه الشاطر الذي لا يدري على من تشطّر!

حكاي الشك هي البديل التأريخي لقصة " الوهم" .. كل واحد منا، نحن البشر، يحمل نسبة من الوهم، ولو كان الوهم يباع ويشترى (مثلا) لأصبح الشعراء عندنا من أغنى أغنياء الأرض، وما يختلف به (الحجاج) عن بقية أقرانه وراء المنابر (المربدية) هو انه دون أوهام حلوة يسير بها من البصرة نحو العالمية أو العكس، فهو (قنوع) بما أعطاه الربّ من حجم وموهبة وعطاء ومساحة للكتابة...

الغزاة يشيرون إليه من طرف خفي، السكارى أحبّ أحبابه، والعلماء أصدقاء له، تماما كما الشعراء، يكتشف الظالم من عينيه، يكظم إحساسه خوفا على أربعة أبناء لا يساوم على محبته لهم..

ولد الحجاج على مشارف الأهوار، يوم كانت فردوس الدنيا، قبل أن تخترق شعابها جوقة الخنازير وتحتسي الماء من قصباتها ، هو من قبيلة (عَبادة) التي عبدت الأصنام، اختفى أهل (الهوير) بصنع (المشاحيف) التي تشبه الجندول في البندقية (البندقية هنا، معذرة، ليست نفسها التي تقتل الناس، انها مدينة في شمال إيطاليا وأهلها يفهمون الدكتاتورية على أنها حيوان منقرض منذ عشرات السنين)..

لأنه يعرف خصال الغزاة، يرى كاظم الحجاج ان اسمه لا يناسبه، فهو لا يكظم الغيظ، بل يرميه على قصائده وطرائفه كما (الحالوب).. طفل في الخمسين، ضعيف أمام الحب، وأمام القتل، عندما سألوه عن ضعفه، أجاب : يضع سرّه في أضعف خلقه !

وحده الذي يدري من أضاع براءته، ينتظر الزمن المناسب حتى يصرخ في شوارع البصرة وخفايا بغداد:

– يعيش عطيوي .. يسقط (ما أدري منو) ؟!

سوف يهتف كثيرا بحياة (عطيوي) على مشارف الشط، لا أحد ينقذنا من أيام القتل غير عطيوي الذي سيظهر حتما ذات صباح من بين شقائق النعمان ويصرخ فينا دون خوف :

– اطمئنوا تماما يا أولاد "النشمية" فقد انتهى كل شيء.

**

رحل والده صوب البصرة منذ عام 1945 ليعمل في التجارة، وبرغم مرور خمس وخمسين سنة، ترى عائلة الحجاج لا تملك من تجارته غير ما يستر عورة (الجيران) للحفاظ طبعا على القول الشريف "جارك ثم جارك ثم جارك ثم أخاك"!

أراد كاظم – الإبن– ذات حلم خاطف، أن يكرر الصراط الذي احتوى أباه، فسقط في شراك المرابين وحرامية النهار وبعض أدعياء (الأمر بالمعروف).. ترك التجارة وراح نحو الشعر، إلى مقهى الشابندر حيث الصعاليك العباقرة، وما من شيء معه غير ما أعطاه إلى أفندية المطابع وهم يضحكون من شجاعته يوم باع حتى قلائد زوجته ليطبع ديوانه الأول "أخيرا تحدّث شهريار" وهو يظن حتما، أن جائزة " عويس" ستأتيه بعد شهرين على شهريار الذي نطق متأخرا نيابة عن صمته الرهيب.

تسللت روح النكتة – من أعماقه المخربة– وتسربت إلى جيوش الأصدقاء الكسالى، ومنهم – عن طريق الخمرة – إلى كتّاب التقارير الشرفاء.. وسقط الحجاج في مطبّات وقلاقل ليس آخرها " انه من الطابور الخامس الذي يتسلّم عمولته مباشرة من المؤلف"!

يعمل هذا الطابور منذ عامين على الصعود (مرتبة) أعلى، في طريقه إلى أن يكون "السادس" وفي ديوانه الثاني (إيقاعات بصرية) تمكن الحجاج كاظم من الحصول على منزلة خاصة في الطابور السابق وصار أقرب (مرشح) للطابور السادس وبخاصة أنه أسرع في نشر ديوانه (غزالة الصبا) حتى يقفز به الغزال– ربما– إلى الطابور السابع الذي طالما تمنّى الرحيل إليه منذ الصبا!

**

ما غادر البصرة طوال سنوات الحرب، في المعركة رقم (3) كتب يقول :

"كانت الزرقة مدقوقة
"في سقف السماء
"بملايين المسامير المضيئة

في حرب المدن المسمّاة (المعركة نمرة 19) صار لا يؤمن بالقضاء ولا بالقدر ولا بما هو مكتوب على الجبين، وفي المعركة رقم (23) راحت القنابل تدخل البوت دون استئذان، وفي المعركة الرابعة بعد المائة– في السنة السادسة للحرب– قرر أن يتفرّغ للشعر، فقد طال وامتد زمان الرصاص أكثر مما ينبغي، لا سيما وانه متزوج وله أربعة (أخطاء) هو نفسه من قال عنهم :

أبناؤنا ..
أخطاؤنا، تمشي على الأرض !

قطع ست سنوات في مدرسة (عتبة بن غذوان) أفقر نقطة ضوء في العالم، عاش في (نهر الليل) وهو شريط ناعم غير مرئي من أشرطة الفقر في البصرة، ثم انتقل– كما يفعل الفقراء عادة– إلى نصف مدينة تشبه المستوطنات أو أقفاص الأسرى اسمها (الفيصلية) فيها راح يغنّي على ليلاه ويقرأ كل ما يراه من شعر وفلسفة وقصص قصيرة وتاريخ وعلوم وكلمات متقاطعة وأبراج الجوزاء والدلو، حتى (الشخابيط) لم تسلم من رقابة عينيه.. هناك تعرّف على جهابذة الرسم (فيصل لعيبي وصلاح جياد) وكان قبل ذاك اللقاء يرسم ويؤلف المجلات الصغيرة– أربع صفحات فقط – يوزعها بين الأصدقاء، لكنه يوم قارن نفسه (بهما) كفّ عن الرسم الى يوم الدين..

لا أحد يعرف حتى هذه الساعة، أن كاظم الحجاج كتب القصة القصيرة قبل أن تعترف مقهى الشابندر بشاعريته، كان ذلك عام 1964 يوم انتقل – للمرة الرابعة– إلى بغداد ليدرس في كلية الشريعة، لم تكن أمامه غير صحيفة بائسة، اسمها أكثر بؤسا منها، تذكرنا بما نراه في أسواق عمّان (كل شيء بدينار)... كان اسمها " كل شيء "!!

لم يكن ثمنها غير عشرين فلسا، تلك الجريدة كانت تكذب – بالبنط العريض– في كل عدد من أعدادها، لعل القراء في بغداد والحلّة والعمارة –حصرا– يتذكرون كيف انها كتبت على الصفحة الأولى (وفاة الموسيقار فريد الأطرش).. وما عثر القراء على نسخة واحدة بعد الثامنة

صباحا.. باعت أكثر من نصف مليون نسخة في ساعة واحدة فقط.. صار صاحبها غنيا بين ليلة وضحاها، حتى إذا جاء العدد التالي بعد أسبوع، رأينا، بالبنط السميك أيضا : (فريد الأطرش ينجو من الموت بمشيئة الله)..

أجل. بمشيئة الله وحده نجا "الأطرش" من الموت، وبمشيئة الله صار كاظم الحجاج شاعرا!

**

"كل شيء" لم يعد من أحد يلتفت إليها، صارت محض ركام بعد عين، شطب القراء - بأنفسهم- على أمجادها المزورة، ماتت قبل وفاة رئيس تحريرها بخمسة أعوام، وبرغم أنها أمعنت في أخبارها المفبركة، لكن تلك الجريدة لها فضيلة انها- وطبعا بمشيئة الله- جاءتنا بهذا الشاعر (الفطحل) النحيف الناعم مثل عود كبريت..

- بالمناسبة، أنا المؤلف عبد الستار ناصر، سأعترف بأنني لم أكتب طوال حياتي صفة (فطحل).. أظنها لا تأتي بالمعنى الذي أريد.

**

كتب الحجاج في مذكراته، تلك السطور الأربعة، التي تمكنت من اختطافها ونحن في حالة نشوة مع الخمر:

-في عام 1972 تزوجت زميلة لي في الكلية، ما كان يجمع بيني وبينها غير (السلام) في السيارة، وكلانا في طريقه إلى بغداد أو في طريق رجوعنا إلى البصر ة..كان السلام يؤدي إلى الزواج في ذلك الوقت، ترى ألا أستحقّ جائزة نوبل ما دامت تمنح للسلام؟!

إنه أسرع من أصحابه في ابتكار (نكتة) لم نسمعها من قبل، حتى انه عام 1968 أيام كان الشارع البغدادي مشتعلا ما بين البعثيين والشيوعيين، وما كان من أحد يعرف بعد (ماذا جرى) بالدقة، في فجر السابع عشر من تموز، جاءه "أحدهم" يسأل عما اذا كان " بعثيا" أم شيوعيا؟! والجواب ليس سوى كلمة قد تموت بعدها، أو تحصل على قبلة فوق الجبين، لا شيء مضمونا في تلك الساعة من الزمن الدموي، إذا بكاظم الحجاج يقول دون أي انتظار لشهيق آخر:

- أنا (بع شي)!

**

ما يزال هذا الشاعر - حتى يومنا هذا- لا ينتمي إلى أحد في "المعمورة" غير نفسه، وبعد ثلاثين سنة من الكتابة والأرق واحتساء البلاوي وذرف الأوهام، صار كاظم الحجاج معروفا من "وزارة الري" التي أعطته ما يكفيه من (الماء الصالح للشرب) كما صار من أقرب الشعراء إلى وزارة الثقافة بحيث أنها تكرر إذاعة قصائده ثلاث مرات في العام الهجري.. أما الحال مع وزارة الداخلية فقد منحته حق السفر وقت يشاء ولن يدفع - كما يفعل أقرانه- ضريبة المغادرة التي تقصم ظهور المساكين، ناهيك عن وزارة الخارجية التي (عممت) على سفاراتها البعيدة ضرورة الحفاظ على حياته من العملاء واللصوص والمنافقين واعتباره من الشخصيات المهمة جدا - VIB- التي لا غبار عليها أبدا.

- أمري إلى الله، ما طلبت لنفسي أيّ شيء منهم، لا والله..فهل كانت أشعاري محترمة (فعلا) حتى أتورط بسمعة مشطورة إلى قسمين؟ هذا أنا، كاظم الحجاج، كما أعرف نفسي وأراها منذ ثلاثين سنة من الكتابة، عصيّ على ثقة الداخل ومكشوف بأمره وراء الحدود، أمري الى الله.. كان أبي على حق عندما أخذ التجارة مذهبا.

وبرغم أنه ما أطلق ولا رصاصة واحدة - حتى من نوع الخلب - طوال حياته، غير أنه (تمنى) في لحظة توازي العمر كله، لو أنه أطلق تلك الرصاصة صوب رأسه حتى ينقذ نفسه من أوهام الساسة والخساسة، وفي الوقت عينه حتى يتخلّص من شكوك الأصدقاء !

الرصاصة لم تزل في بئر المسدس، والمسدس ما يزال جاثما في اليد اليمنى.. اليد اليمنى هي التي يكتب بها الشعر..

كاظم الحجاج البصراوي ، لا يكتب القصائد إلاّ في البصرة والقصائد في البصرة لا يمكنها - مطلقا- أن تستخدم الرصاص..

الرصاص يمكنه أن يقتل الشاعر والقصيدة معا، مهما كان هيكل الشاعر نحيفا، أو نحيلا، أو مثل عود الكبريت، ومهما كانت القصيدة بريئة أو بعيدة عن الشهوات.. وأعني بذلك كله، ستبقى الرصاصة هي الأقوى دون ريب.

* كاظم الحجاج : شاعر عراقي معروف، وكل ما جاء من معلومات عنه حصلت عليها من أرشيفه الخاص وتحت موافقته.

قصة

الكنز

أحمد البدري *

وبلغ مضارب النجع. نزل من على دابته. رجل قصير بجبة دكناء أخفت منه هزال بدن نزع عنه الزوائد طول الرحلة، وخرق باهت لونها كوّرها حول رأسه فحجبت أطرافها ملامح الوجه. اقتاد راحلته مقتربا من رجال النجع. تجمهروا كعادتهم مع كل طارئ. أعراف النجع تمنع استخبار الغريب، وما تحلّ سوى واجب الضيافة. بأمر من الزعيم استقبلوه، واقتيد إلى الخيمة وأوكل أمره لأحد الرعاة.

سرى في مكامنهما نسغ الألفة، وفيهما تفشت قواسم المحبة، وتاقت الأنفس إلى البوح. فتعرى المكتم من الأسرار: "كنز في هذه الجهة المنسية من هذا العالم". كشف الغريب الرقعة: "عن عبد الواحد بن عاشر أن أقواما في سالف الأزمان وغابرها سكنت آبار قضوم. نالت من الثروة والسلطان ما لم ينله أنس ولا جان. وعاشوا في الأرض مفسدين. وحدث الطوفان وطاردهم إلى أعلى التلة بعد أن فقدوا ما فقدوا من الأنفس والأموال. وطال بهم الحصار.

تشاور كبار قومهم فقرروا الرحيل. وعلى أمل عودة يائسة دفنوا مدخراتهم في التلة تحت حجارة مثلثة الأضلاع على بعد أمتار ثلاثة من قبر جدهم الأول". التلة يخبرها شبرا شبرا. لطالما رعى فيها الماعز والأغنام، وطاف بها وصغار النجع حفاة عراة. مكان قفر. كومة كبيرة من أحجار ضخمة وصغيرة تراكبت عليها الأتربة والرمال. وآثار أسوار، وبقايا بنايات مقحفة، وبعض قبور مهدمة في الجهة الجنوبية من مضارب الخيام.

تحسّس التميمة حول عنقه، وذكرى تأبّت على التجمع واستعصت، سوى أصداء عابرة لأصوات شيوخ القبيلة تحذّر من عفاريت الجن وشياطين التلة. "يبدو أنهم كانوا قد رووا من القصص الغريب لكنهم تناسوا عن عمد قصة الكنز خوفا على صغار القبيلة".

تسلل إلى خباء الزعيم. استل سيفه وعاد إلى الغريب، تحسّس المكان وطاف بالخيام. لم يجد له أثرا. اختفى الغريب." لقد علّمته الرحلة أن يحدس الموت قبل أن يغادر السرائر". اتّجه صوب التلة. دار حولها. لم تبدُ الآن كما كان يراها: مرعى كثيرا ما لعنه في السر والعلن حين يعزّ المطر ويعمّ الجدب فيضرب مضطرا بقطعانه مواطن غيره بحثا عن استمرار وجوده ووجود القطيع. لم يكن وقتها يعلم أن تحت قدميه المتيبستين كنزا". سألعن القهر، سأقهر الجن، أنا الإنسان، أنا الإنس، أنا الجان، أنا من يكسّر الناموس، من ينفطر كالكمإ من جوف المراعي، من يولد من جديد".

وتراءت له التلّة وجودا جديدا.

نزع عنه كل ما تصوره دنسا: "فالكنوز لها محرابها، وإحرامها". وضع المبخرة وتسلح بالوضوء دفعا لكل نجاسة تذهب بالكنوز. واستحضر كل ما علمه إياه الغريب" سبحانك لا علم لنا إلا ما علمتنا". وحصنه بتعويذة علي بابا وتمائم الأولياء ودعاء الصالحين. تصعدت روائح البخور خيوط النور القمري، وتعالت همهماته. تململت صخرة كبيرة على جانب التلة. وسرعان ما شُقّ ممر في جوفها.

---

* باحث، كلية الآداب منوّبة.

انزاح عن صدره كابوس الشك، وداخله اليقين.

تقدم داخل الممر، اتضح وازداد اتساعا. ضاعف الخطو فقارب البلوغ. خيل إليه أن مسارات كثيرة انفتحت على جانبي الممر تذهب في اتجاه واحد تتوسطها هيآت على شكل البشر. سكن فسكنت. تحرك فتحركت جميعها.

"لا بأس المسافة لم تعد بعيدة وكل مستجد لابد أن يُتحمّل". واصل المسير. بلغ من المغارة وسطها. عم النور المكان. اتضحت معالمه. جدران من غير لون ولا زينة سوى بعض من سمات ورموز كتلك التي كان قد شاهدها على عصيّ رعاة بعض القبائل، وأخرى استغلقت فلم يتبين لها شبها. جماجم مختلفة ألوانها وأشكالها. سوداء مفحمة وبيضاء ناصعة تناثرت على جانبي المغارة. أضلع وسيقان متلاشية وأذرع، مسند بعضها فوق بعض. على يمينه قرب المدخل ارتكز هيكل. تقدم نحوه قليلا. جديد، مازالت منه رائحة الرحلة. لم يجده غريبا. يظن أنه يعرفه. قدح الذاكرة. تداخلت الملامح في ذهنه والوجوه، غير أن شبح الغريب فجأة تملكه. حملق فيه ثانية. انحسر عن الوجه كل شيء، وبدت له منه ابتسامة مقعرة. التفت إلى الجانب الآخر منه. اصطدمت عيناه بما يشبه القحف. أملس. مخترق من الجهات جميعها. به آثار ركل ونتر مع بقايا بريق لم يخبُ. نظر إلى المسارات بجانبه. الأشباح جميعها أشباه. كأنها ظلال متناظرة. في دمه خفت نبض الكنز. وفكر في التخلي. استدار لكنه عدم مفتاح علي بابا وأضاع التميمة. صده الجدار. هناك حفر برموز يعلمها، وشم القبيلة.

دون جدوى بحثت القبيلة وأرسلت في الاتجاهات جميعها.

وخبر أحد الرعاة أنه رآه قبل أيام يزرع بذرة خرّوب في أطراف المراعي.





قصة

الحدث الإستثنائي

محمد الزواوي

أعترف أن لا شيء إستثنائيا يحدث في حياتي وخاصة في الصباح، ليس لأنني أكرر ما كنت كررته بالأمس فحسب، وليس لأنني لا أعرف بالضبط ما إذا كنت أنهض في صباح اليوم، أم هو أحد الأيام الأخرى، تلك التي مضت، أو تلك التي ستأتي، ولا حتى لأنني أصادف نفس الوجوه التي تلقي إليّ بنفس التحية المشوبة بعداوة غامضة.

الأشياء الاستثنائية لا تحدث لي، لأنني ببساطة لا أعتقد في وجودها، بل ولا أعتقد أن شيئا استثنائيا يمكنه أن يحدث في أي مكان ولأي شخص.

إسمي سرحان محمد، وكما ترون فإن إسمي هو أحد أسماء الذئب، غير أنني في الحقيقة، لست سوى نعجة بصوف فوق الظهر وإلية تدعو للرّثاء، ما من شيئ بمقدوره أن يغيّر حياتي القطيعية سوى أن يهجم عليّ أحد "السرحانات" وينهي وجودي دفعة واحدة وبلا ندم. كنت أتوقّع أن يكون موت أحد أفراد أسرتي حدثا خارقا، يمكن أن يهز عواطفي المعطلّة، وكنت قد هيأت نفسي لمثل هذه الشّحنات الشعورية التي ستحدث شرخا في وجودي العاطفي الرّتيب، لذلك انتظرت طويلا موت أبي بشوق عارم وانفعالات كنت تخيلت أنها ستلهب دواخلي، بل وتخيلتني مفجوعا، واهبا نفسي لذلك الحزن الرائع الذي كنت أراه على ملامح الأيتام. لكن الذي حدث أن أبي قد تفسخ بعينين مفتوحتين، بكل سبابه ولعناته وبصاقه الذي لا ينتهي.

في الأسبوع الأول لمرضه اكتشفنا بعض القروح التي نبتت في فخذيه، وفي الأسبوع الثاني، كانت الندوب قد تقيحت وبدأت السوائل الصفراء المقززة تسيل من تحت جبته. بقيت تلك الأخاديد المتعفّنة تنزف أكثر من أربعة أشهر، كان أبي خلالها لا يكف عن إلقاء مخاطه يمينا ويسارا مرفقا ذلك بكلماته الفاحشة وسخطه على كل شيء. في أحد أيام الصيف القائظة إكتشفنا أن ديدانا خضراء بدأت بالتفقيس في ثنايا فخذيه وسرته. كانت مهمتي سحب تلك الديدان، محاولا تخريب الأعشاش التي تنشئها هنا وهناك. وكنت كلما أنهيت تنظيف الجروح الموزّعة على كل المساحة السفلية لجسد أبي، أو ما تبقى منه بعد شهور التحلّل، وجدت أن الديدان قد اقتحمت مساحة جديدة وتوالدت بأعداد فظيعة. وبرغم المساعدات التي قدمتها أختي في استئصال تلك الحيوانات اللّقيطة، فإن جسد أبي قد صار غابة من الديدان التي تسبح في بركة من السوائل المتخثّرة، لذلك استسلمنا، أخيرا، للقضاء المحتوم، وصرنا ندعو الله أن يقضي على هذا الكائن المتعفّن ليريحنا من النّتونة الكريهة التي صارت تلفّ كل أرجاء البيت.

هكذا، مات أبي بلا أدنى أسف من أحد، وتحولت المعجزة التي انتظرت أن تغيّر حياتي الوجدانيّة، إلى مهزلة حقيقيّة، لدرجة أن أخي الأكبر استنكف من الذهاب في الجنازة، مبررّا ذلك بمغص مفتعل.

إسمي سرحان محمد، لكنني، وعلى عكس السرحان الذي يقتات من مغامراته اليومية الشرسة، فإن حياتي يمكن تلخيصها في أربع حركات : الذهاب إلى المكتب، العودة منه، النوم ثم الإستيقاظ. لا أملك سيرة ذاتية تتعدى تلك الأفعال الأربعة، أبذّر حياتي في التحديق الفارغ في

الحيطان الصفراء، وكل الأمل الذي أحمل أن أواصل الدوران في حلقة العدم لوجودي، بل وإنّني صرت أخشى الأشياء الجديدة، خوفا من أن تحرمني تلك العطالة المبهجة وذلك الغياب الرخو.

كان يمكن أن يشكّل موت أمي حدثا استثنائيا في حياتي، كان يمكن أن يصير قصة بانفعالات بشرية، وكان يمكن أن يمثّل دليلا على آدميتي، أو على " سرحانيتي "، لكنني، كالعادة، أجهضت الحكاية بمصادرة فجة. لا أعرف إن كان ذلك ذنبي، أم هو ذنب التكنولوجيا، فاكتشافي المبكّر للسرطان الذي ينخر كبد أمي، والذي جعل الطبيب يحدد موعد موتها برتابة إدارية مرعبة لم ينشئ لديّ الإحساس المطلوب بالفاجعة، على العكس، فلقد صارت لديّ موهبة مفاجئة بالنظر للوضع الذي كنت فيه، تتمثّل في تقسيم الأشهر المتبقية من حياة أمي إلى كيس من الأيام، فكيس أكبر منه مليء بالساعات، فالدقائق، فالثواني، واستطعت اكتشاف تقسيمات زمنية ميكروسكوبية أخرى أسميتها " السرحانيات"، تمثل الفترة الفاصلة بين سأم وآخر، وبين ملل وآخر إلى أن جاء الموعد المشهود.

ماتت أمي بفائض يومين وليلة على مخطط الطبيب الإداري الصارم ولقد أصابني ذلك التأخير بشيء من الإحباط، ذلك أنني، ولأول مرة في حياتي، اعتقدت بأنني قد أمسكت يقينا ثابتا، وان كان هذا اليقين هو موت أمي . وكنت في ذلك الفائض من الزمان الذي استطاعت أمي اقتلاعه لا أفتأ أتساءل بصوت جهوري فاضح: غريب، لقد مضت ساعة كاملة وهي لا تزال حية! غريب، هذا يوم كامل قد مر بدون أن تظهر بشائر الموت على سحنتها! غريب، يوم وليلة وذي أنفاسها تتحدّى كل حساباتي الدقيقة...!.. بعد يومين من الإنتظار القاسي، كنت قد استنزفت كل طاقاتي النفسية، وأجهضت كل إمكانية مفاجئة، لذلك تحولّ أملي في حزن عميق وحقيقي إلى حنق وغيظ على أمي التي أسقطت " سرحانيتي " في ماء صمودها العجيب. وفي الصباح الباكر، بينما كنت غارقا في المفترض أن يغير حياتي : موت أمي....

إسمي، إذا، هو سرحان محمد، وبينما يعيش السرحان في غابة المعنى المليئة بالحكايا الشخصية المشوقة، أعيش أنا في صفيحة المكان الذي أشغله، مكررا وجودي إلى ما لا نهاية، مذعورا ممّا لن يحدث أبدا....

عادة ما أبدأ صباحي بدهشة خفيفة وعابرة. أتحسّس أعضائي وأتلهّى بإحصائها : يدان بعشرة أصابع، أنف واحد مدبب، عينان جاحظتان... وبرغم التشوهات الخلقية التي صارت شيئا مميّزا يحفظ توازني، فإن جسدي ممتثل لعادتي الأبدية : اللاّتغير، حتى أن الاعتقاد الذي يسودني هو أنني ولدت هكذا، كما أنا الآن، لا أتذكّر أنني كبرت، أو إزددت طولا، الشيء الوحيد المتحرر من ثباتي كميّة الشعر التي أحملها، والتي تشكل سببا قاهرا للاختلاط بالآخرين : حلاق بشوش، وحرفاء مولعون بالحديث في شؤون الرياضة.

الدهشة التي حدثتكم عنها، بدأت في صباح ما، لا أذكر تاريخه بالضبط، لاحظت عندما فتحت عينيّ، أن غرفتي قد تقلّصت مساحتها، وأن الحيطان الأربعة قد دنت سنتمترات بعضها لبعض وقد أمكنني ملاحظة ذلك من خلال موقع الخزانة التي شارفت على الإلتصاق بالشباك، بحيث صار من غير الممكن فتح مصراع النافذة الأيمن، وهو ما اضطرّني إلى إعادة ترتيب الأثاث بشكل يسمح بخلق فضاء يستوعب حركتي الصباحية.

في البداية لم يكن هذا الوضع مقلقا، ذلك أن المساحة المتبقية من الغرفة كانت تسمح في كل مرة، بإعادة توزيع نظام الأشياء التي أملك والمتمثلة في : خزانة، سرير حديدي وكنبة يتيمة. وكانت حركة الحيطان بطيئة، بمعدل عشرة سنتمترات في الشهر تقريبا، بحيث تمرّ شهور لا ألاحظ فيها تغيرّا يستلزم منّي تعديلا ما، سواء في المكان أو في هامش الحركة التي أكررّها بشكل غريزي. لكن وبمرور الوقت وجدتني مضطرا لآخذ بعض القرارات الحاسمة حيال هذا التقلّص المتسارع للمكان، وأوّل ما بدأت به : إخراج الخزانة ووضعها في المطبخ، وهو ما وفّر لي شهورا من العودة إلى حالة الغيبوبة الخالصة، في انتظار أحداث جديدة.

وكما حدستم، طبعا، فإن ما قمت به، كان مجرّد حلّ ظرفي ما دامت الجدران تزحف بصمت نحو المركز، أي نحو الكنبة والسرير، لذلك كان لابد لي من الإختيار : إخراج السرير أو الكنبة. وكان ذلك عسيرا عليّ، لأنني في الحقيقة كنت قد عقدت علاقة بيولوجية مع هذين الكائنين، فالإستلقاء والتحديق في الفراغ ما كانا ممكنين بدون الكنبة، والنوم ببلاهة هو الوظيفة الحيوية للسرير الحديدي. وبعد أيام من التردّد، اخترت إخراج السرير مبررّا ذلك بأن الكنبة بمقدورها أن تقوم بالوظيفتين الرئيسيّتين في حياتي : النظر بعيون خاوية صوب السقف والنوم بلا أحلام تذكر. هكذا مزجت بين العمليتين مسمياً ذلك : الإسترخاء اللذيذ في النسيان.

المشكلة الحقيقية التي بدأت تؤرقني هي الباب الذي صار بحجم النافذة وصار الخروج عبره عملية شاقة تستوجب حيلا جسدية خارقة. ولأن الحاجة أمّ الإختراع، كما يقولون، فلقد اقتنيت مطرقة، وصرت أكسر أجزاء من الحائط لضمان بقاء فتحة تسمح لي بالخروج. هكذا، أضفت حركة جديدة في حياتي اليومية بتحطيم قطع الآجر وتسوية الأطراف المدببة فيها.

سأضطرّ لإخراج الكنبة لأنام واقفا وسط غرفتي كسجين في زنزانة انفرادية، هذا ما ستستنتجونه بطريقة آلية، لكن هذا لم يحدث مطلقا، ولست ملزما بتحقيق انتظاراتكم. ما حدث فعلا هو أن غرفتي قد تحولت، بمفعول التهديم اليومي للحائط إلى مجرد فتحة وكنبة. وعندما أقول دخلت الغرفة، فذلك بتجريد ذهني محض لا علاقة له بالواقع لأن الدخول أو الخروج لم يعودا مسألة ذات معنى مادي، أو فيزيقي مثلما يحلو لي تسمية ماضيّ بين الجدران التي كانت، ووجودي الذي قام بفعلي الدخول والخروج في زمان سابق، لم أعد أذكره الآن.

مازلت مصراً على أن لا شيء إستثنائيا يمكنه أن يحدث هنا أو هناك. فالتحولّ الذي أصاب المكان الشخصي ولخّصه في فتحة وكنبة، لم ينقص شيئا من موهبة الثبات التي أصرّ على تنميتها، ولم يفعل سوى أن صنع من عزلتي شيئا مرئيا وقابلا للفضيحة.

لو فكرنا على طريقة نهايات أفلام جيمس بوند، فإن القنبلة التي تتك حذوي ليست شيئا سوى عزلتي المتورّمة والقابلة لانفلاق عمومي، وما سأفعله هو ترك المكان الإفتراضي والمتمثل في فتحة وكنبة، قبل عشر ثوان من انفجار ذلك اللغم، وبينما أكون قد خرجت نهائيا من طوابق العمارة المعلقة كالتوابيت، أسمع خلفي صوت الهزّة الخارقة التي ستحولّ المكان إلى ذرات من الرماد. أأكون قد أنجزت بذلك بطولة حقيقية، أم أنني تجاوزت كل إمكانيات العودة، ملقيا بنفسي في حشود الناس الذين لا يبدو عليهم ما كنت أستشعره من عداوة غامضة؟ لا أعرف بالتحديد الشيء الجدير بإنهاء حكايتي هذه. ليس بسبب غياب الحدث الإستثنائي فيها، أليس بناء سمانة خريف لعشّها في الفراغ الذي أحدثته الفتحة، تلك التي كنت قد أحدثتها بتخريب يوميّ للحيطان، ألا يمكن إعتبار ذلك حدثا متفردًا بذاته؟ أليس تزاوج حشرتين من تلك الحشرات الحميميّة تحت الكنبة شيئا جديرا بالتأمّل في تفاصيله، وتحبير عشرات الصفحات من أجل تبريره. كل حدث صغير في الحياة، بتغيير بسيط في وجهة النظر، بمقدوره أن يتحولّ إلى خارقة. لكن المعضلة الحقيقية، والتي تحول أمام إنهاء كل شيء، هي هذه الرتابة المتجوهرة، والمتعالية فوق الزمان والمكان الفرديّين، بحيث يصير الطارئ مجرد إستكمال بديهي لما كان قد مضى والقصة التي ابتدأت بمصادرة يومية: لا شيء إستثنائيا يحدث، تنتهي بذلك العود الأبدي نحو البداية : لا شيء....

المفتاح

فتحي شبيل

الشتاء قاس جدا هذا العام... والبرد يخترق العظام بسهامه اللاذعة... ورغم كل الاحتياطات التي تسلح بها الناس من أغطية وملابس فإنّ عددا كبيرا من المتقدمين في السنّ لم يتخلّصوا من أذرع الموت... ومنهم من قبر تحت هذه الثلوج التي تغمر كل الأمكنة وتغطّي بأكفانها مظاهر الحياة...

اخترت أن أنكفئ على ذاتي في منزلي وأنغلق على نفسي فاشتريت ما يلزمني من طعام وتبغ وقهوة وكتب لمدّة قدّرت أنها تغطي عطلة الشتّاء وحمدت الله في سرّي على أني لا أمتلك أشجار زيتون فأفكر في جنيها ولست من عشّاق المقاهي لأدفن ربع عمري فوق طاولة أحارب نفسي حينا وخصومي أحيانا بالورق أو الحجارة...

وأقفلت أكرة الباب مرداد :

ليس لك في هذا البرد إلاّ أن تدفن نفسك بين الكتب و تروي حكاياتك الحزينة للجدران في همس... كنت أشعر بما يشعر به النمل ساعة يغلق على نفسه أبواب مملكته وليس له غير الذكريات يجترّها في انتظار الرّبيع... وليس في عينه غير الفرحة الدّافقة بأنّ الضّيق أرحب أحيانا...

وسرعان ما انقبضت نفسي حين دخلت غرفة مكتبي... إذ لمحت معطفا نسائيا معلّقا فوق غصن من أغصان المشجب...

من جاء بهذا المعطف؟ وما للملابس النسائية ولبيتي!؟ تملّكتني الحيرة فأجهدت ذاكرتي المكدودة.. ترى.. منذ متى لم أقابل امرأة؟ خيل إليّ أنّ حياتي خالية من النساء...

فقد غادرت مسقط رأسي منذ سنوات طويلة وتركت أمي وإخوتي...

ياه... كم أنا مقصرّ في زيارة أقاربي وكم اشتقت إلى أمي... فأنا لم أضع رأسي على صدرها منذ دهر... ولم أقبّل جبينها... ولم أنم فوق ركبتيها بعد أن أشبع من الدجاج الذي كانت تربيه من أجلي وتنتظر بفارغ الصبر عودتي حتى تذبحه وتعده...

ودائما كان والدي يعاتبها باسما :

كم اشتقنا إلى هذا الدجاج في غياب إبنك... فلا تجيبه إلاّ بزهو زائد ونشاط لاتقدر عليه إلاّ إمرأة سخّرت نفسها لخدمة البيت ورأت في ذلك قدرها وشرفها...

سنوات طويلة لم أجلس لتحدثني عن الفتيات اللواتي ترشّحهن ليكنّ زوجات لي... وتبدع في وصفهنّ وصفا لا يقدر عليه عمر بن أبي ربيعة!! لم تكن أمّي شاعرة بالمعنى المألوف للكلمة ولكن أصنّفها من كبار شاعرات هذا العصر... ولقد كنت أستدرجها للحديث عن الفتيات إن لم تبادر هي بذلك غير أني لا أذكر أنّني انسقت إلى إغرائها لي بالزّواج... وكانت لا تلجّ عليّ أبدا وكأنّها تقرأ ما بنفسي...

والحقيقة التي لابدّ من تأكيدها هي أنّني لا أعرف أبدا أنّ بصري قد زاغ يوما... ولم أربط علاقة قطّ شرعية كانت أم مشبوهة بامرأة !!؟ وكنت مقتنعا أنّي لم أجد بعد المرأة التي تليق بي... وإنّ تلك الصفّات التي اسمعها من أمي من خصال الفتيات تعجبني لكن الذي يعجبني أكثر هو طريقة أمي في الوصف... وكنت أدرك تمام الإدراك أنّ تلك الصفات

لايمكن أن تتوفّر في امرأة...

ولذلك لم تدخل المرأة بيتي لا على سبيل المجاز ولا على سبيل الحقيقة!

وكم كنت أحقّر من شأن أولئك الشباب الذين يعلّقون صور النّساء في بيوتهم!! ليس كرها للمرأة ولا احتقارا...

ولكنّني لا أرى في هذا السلوك غير انسداد في أفق الطموح... فليس أكثر من المرأة تشدك إلى الواقع وتكبلك بجذوعه وصخوره... وأنا على يقين أنّني لن أتزوّج الْها... والزّواج عندي ليس غاية... وليس أعظم من نحت ذاتك بقهر هذا الجسد !! أم هو الوهم؟ والمرأة وجه آخر من هذا الشتاء... هاهو ذليل كالمستنقعات حين صفعته ودخلت بيتي مزهواً كطاووس مغرور وهاهو يلتصق بجدار بيتي مثل فأر أجرب يسرق السمع.

"من جاء بالمعطف إلى مكتبي؟"

قلّبته وشممت العطور النسائية العالقة به... فلم تزدني به معرفة. لست متعودا على استضافة زميلاتي من المعلمات بالمدرسة إلى بيتي لأنجز معهنّ مذكّرات الدروس أو لأيّة غاية أخرى... وليس في هذه العطور ما يوقظ الرّغبة في شهوة النّساء لممارسة الجنس معهنّ بل هي عطور هادئة أشبه بعطور الأطفال...

الأطفال... لماذا لم أفكر في هذا الأمر من قبل... لكنّي ما أرسلت يوما تلميذة إلى بيتي... ولم أعوّد تلاميذي أن يحملوا لي حقيبتي أو مجموعة الكراسات التي أتولى إصلاحها خارج الفصل... وليس أكره عندي من التزلّف والتملّق..

وفجأة... اقشعرّ جلد رأسي لخاطرة غريبة حلّقت في سماء هواجسي... ماذا لو أنّ هذا المعطف لعاهرة تسللّت إلى بيتي خفية؟؟ أو لآمرة يستخدمها اللصوص عينا ويدا في مهمّاتهم؟

ذعرت لهذه الفكرة... واهتجت... أهون عليّ أن أموت من أن تدخل بيتي مومس وينقلب بيتي إلى بيت دعارة وماخور قذر ينبعث منه مزيج من روائح البول والعرق البشع والخمر والبخور..

وهرولت نحو غرفة نومي... خيل إليّ أنّ الدنيا أظلمت... وسمعت من الخارج دويا من الرّعد تنفلق له السّماء... لم أعد أرى شيئا حولي... ضغطت على الزرّ الكهربائي فلم يرسل النور... حاولت أن أتماسك قليلا... غالبا ما تقع هذه الوضعية عند رداءة الأحوال الجوية... توجّهت خطوتين أو ثلاثا نحو فراشي وانبطحت على الأرض بحثا عن هراوة كنت أخفيها لمواجهة لصوص المنازل...

كان الظلام حالكا... ولشدة اضطرابي كدت أشجّ رأسي حين صدمتها بحافة السرير الخشبيّ..

وقفت وأنا أسبّ وألعن الضربة التي آلمتني... ثمّ هرولت نحو مكتبي من جديد... وأخرجت من صندوق أثريّ ورثته عن جدي بندقية صيد غير مرخصة... صحيح إنّني مربّ غير متعود على العنف... وصحيح أنّني لم أستخدم هذه البندقية حتى في صيد الأرانب والطيور ولكن ليس أفضل من هذه المناسبة لاستخدامها...

كانت حبات العرق تتفصد من جبيني وتنحدر باردة كالخزي... وكانت فرائصي المحمومة ترتعد مثل عصفور مقرور...

وصرخت بصوت متهدج: "من... من هنا؟؟

بدأت أمشي على أطراف أصابعي... و أنا ماسك بزناد البندقية... على أهبة للطلق... هناك أشكال غريبة من النساء في المجتمع أنا أكرهها..

فتحت مغلاق باب المطبخ بهدوء ثم اقتحمته عنوة فلم أشاهد غير جرذ صغير أسرع إلى جحره بمجرد أن رآني وبقي ذيله يتحرك كأنه يسخر مني...

الملعون... لم تبق غير الجرذان لتهزأ بي... وأطلقت الرصاص بكل ما في من حفيظة كانت تتقدح من عيني كالجمر... لابد أن أدفن الرصاصة في مؤخرته حتى يكون عبرة لغيره... أطلقت العيار الأول فصادف قارورة الحليب فهشمها واندلق ما فيها على الأرض وتطاير البلور شظايا في الفضاء... وأطلقت العيار الثاني فكسر ساق الطاولة... وفي الحال اختفى ذيل الفأر داخل الجحر..

وتلبّسني رعب حقيقي، تسمّرت على إثره وتصلّبت حين شعرت أنني أمسكت ببشاعة من كتفي... اللصوص... المجرمون... عصابات النساء... وحاولت أن أرفع عقيرتي بالصياح فلم أفلح في تحريك لساني الذي تيبس كالورق المقوى بل قل كتلك الهراوة التي لم أعثر عليها تحت سريري...

ولست أدري كيف استجمعت قواي والتفت صوب اليد التي كانت تمسك بكتفي... فإذا بإمرأة لم ينل الجمال من

حلاوتها تنظر إلي مشدوهة...

وقلت في نفسي :

يا إلهي... هذا الوجه أعرفه... ليس غريبا... أجل... ليس غريبا.. ولكني نسيت متى درسته وأين... غالبا ما تحدث هذه الوضعية لي... عشرات النساء يعترضنني في الطريق ويبتسمن... ولكنني لا أعرف عنهن شيئا... ربما كنت ذات يوم لهن مدرسا...

وفي تلك اللحظة رأيتها تتسلم مني البندقية برباطة جأش وثبات وتقول :

– انتظرت طويلا أن تأتي لمصالحتي... ولكن هل تظن أنني قادرة على فراقك؟؟؟ لقد أردت أن أفاجئك بوجودي وكنت نائمة في الفراش غير أن طلق النار هو الذي أيقظني... هل جهزت طعام العشاء؟؟

وبلهجة من لايصدق قلت :

– كيف دخلت الدار؟؟؟

فبصقت بسمتها وقالت : وكيف تدخل ربة البيت منزلها؟ مازلت أحتفظ بالمفتاح... حولت وجهي نحو الجحر... فإذا بالجرذ يخرج رأسه ساخرا ويتطلع في صفحة وجهي الأزرق...

وقلت في نفسي لاعنا البرد واللوازم التي اشتريتها لعطلة الشتاء :

–"غالبا ما تحدث هذه الوضعية لي..."



توضيح حول " العروضي"

المنجي الكعبي*

يظهر أن مخطوط العروض المجهول المؤلف والعنوان الذي كشفتُ، في آخر كتبي الموضوعة حول نقد طبعاته المنشورة، عن اسمه الصحيح واسم مؤلفه الصحيح كذلك- يظهر أن معلوماتي التي قدّمتها عنه في كتابين لي وفي مقالاتي الكثيرة لم تستقر في بعض الأذهان، أو تقوَ على طرد التسميات الخاطئة التي علقت بها.

فالمقال المنشور في مجلتكم حوله (نور الدين صمود، "حول نسبة كتاب" صنعة الشعر" أو " الجامع في العروض والقوافي"، الحياة الثقافية، السنة 25، العدد 119، نوفمبر 2000، ص 1-8) لا يخرج القارئ منه بصورة واضحة عن الوضع النقدي لهذا الكتاب، فيما يتعلق بمعلومات صاحبه الواردة نقلا عن المراجع المذكورة بحاشيته.

وأهمها كتابي " رحلة تحقيق في مخطوط مجهول...".

ولذلك احتاج مني هنا الى التوضيحات والملاحظات التالية:

أولا : أن الكتاب اتخذ حقا تسميات متعددة، ولكن ليس فيما رأينا من سماه للزجاجي.

ثانيا : الترتيب التاريخي للتسميات التي توالت على الكتاب هي التالية (وأمامها أسماء أصحابها ومن رأى رأيهم):

1- المخترع في العروض والقوافي للزجاجي 1974 (المهيري والشعبوني وعزونة).

2- صنعة الشعر للسيرافي 1995 (جعفر ماجد، وأيده الوهايبي)

3- الجامع في العروض والقوافي لأبي الحسن العروضي (زاهد وناجي) 1996

4 - المخترع في العروض والقوافي لأبي الحسن العروضي (المهيري - مستدركا -)1996

5 - كتاب العروض لأبي الحسن العروضي (الثبيتي والطناحي)1998

6 - كتاب في علم العروض لأبي الحسن العروضي (جعفر ماجد - مستدركا -)1998.

ويلاحظ اتفاق التسميات الأربع الأخيرة حول اسم المؤلف دون العنوان، واختلاف الأول والثاني حول اسم المؤلف فقط والعنوان واحد.

وهذه التسميات جميعها خالفتها ونقدتها في كتابي "صنعة الشعر للسيرافي ...غلطا" وفي مقالاتي العديدة التالية حول الموضوع نفسه، وأخصها مقالان أحدهما بعنوان "السيرافي بالعروضي...غلطا"، والآخر" لا الزجاجي ولا السيرافي ولا أبو الحسن العروضي وإنما النديم".

ثالثا : الباحثون والمحققون الذين خاضوا في مسألته أو أيدوا بعضهم بعضا فيه وخالفتهم جميعا فيما ذهبوا اليه هم (وتشير الأرقام أمامهم الى التسميات التي ذهبوا إليها حسب الترتيب المذكور أعلاه):

---

* أستاذ جامعي، تونس

1– عبد القادر المهيري (مقال أول في الصباح وثان في علامات السعودية) 1و4

2– الحبيب الشعبوني (دراسته ورده في الصباح تأييدا لاستاذه المهيري)1

3– جلول عزونة (بحثه في الحياة الثقافية)1

4– جعفر ماجد (مقدمة تحقيقه للكتاب ومقالان له في الصباح)2و6

5– محمد الهادي الطرابلسي(رده على جعفر تأييدا لاستاذه المهيري)1

6– المنصف الوهايبي(مقال في الصحافة تأييدا لاستاذه جعفر)1

7– د. عياد الثبيتي، من السعودية (مجالس الشيخ محمود شاكر)5

8– د. محمود الطناحي، من مصر (مقاله في مجلة معهد المخطوطات العربية)5

9– د. زهير غازي زاهد وهلال ناجي، من العراق (مقدمة تحقيقهما للكتاب)3

في حين أن أصحاب المخطوط كما أثبتنا في بحثنا المنشور لاحقا هو أبو الحسين أحمد بن محمد النديم –وفي مصادر قليلة : العروضي بدل النديم – وعنوان كتابه هو "كتاب ألفناه في علم العروض".

خامسا: أن المعلومات التي تقود الى اسم الكاتب واسم مؤلفه والتي قادتنا فعلا كان ينبغي أن تقوم على ثلاثة أسس، وكان ينبغي كذلك توفير تلك الأسس قبل البت في نسبته. وهذه الأسس هي القرائن الثلاث الواردة بشأنه والمطلوبة، وهي :

أولها : تسمية صاحب هذا الكتاب البحر المتدارك بـ "الغريب"، فيما يقول عن نفسه داخل كتابه.

ثانيها: تكنيته بأبي الحسين الواردة عرضا داخل كتابه في شعر خاطبه به صاحبه اليزيدي.

ثالثها: الأقوال العروضية التي تفرد بها في عدة مسائل خلافية في باب العروض والنقول عنه من كتابه في مؤلفات عروضية لاحقة .

وكان ينبغي تحقيق القرينة الأولى والثالثة أولا، ومطابقة الثانية على الإثنتين فيما بعد.

أما القرينة الأولى فقد وجدناها في أكثر من مؤلّف عروضي مخطوط ومطبوع (انظر كتابي المذكور). وكلهم أشاروا الى تسميته المتدارك "بالغريب" أو سموا من أطلقها عليه باللفظ الواضح.

وهذه القرائن الثلاث أوضحتها في كتابي توضيحا مستفيضا، والحقت به مصورات من أربع مخطوطات عروضية من جملة حوالي خمسين مخطوطا رجعت إليها للغرض، يرى فيها الإسم الكامل لصاحب مخطوطناوعنوان كتابه الكامل ونسبة تسمية الغريب اليه. والحقت بكتابي كذلك النقول المأخوذة منه في تلك المراجع سواء في المسائل الخلافية أو غيرها، وهي تربو عن الأربعين نقلا. وتبلغ جملة المنقول في هذه المخطوطات أكثر من ثلث الكتاب!

هذا، ولقد عجبت كيف لم يلتفت الى هذه القرائن أحد أو يقف عليها الوقفة اللازمة رغم وجود بعضها بالمتناول (القرينة الثانية الموجودة في الكتاب ذاته).

***

والغريب في الأمر أن الذي خطأته في نسبة الكتاب للسيرافي (جعفر) رد يخطئني بقوة فيما خطأته فيه، وأصر الاصرار كله على صحة النسبة التي ذهب إليها. ولكن حين أوحي إليه بأن جماعة من المحققين بالمشرق المشهود لهم بالعلم نسبوه في طبعة لهم صدرت بعيد طبعته إلى غير من نسبه إليه، لم يلبث أن تلقف الإسم الجديد وأصدر به كتابه من جديد بعد أن سحبه من السوق بدعوى التسرب!

والغريب أيضا أن الذي خطأته كذلك في تسمية الكتاب بالمخترع في العروض والقوافي (المهيري)، استغل مقالاتي في تصحيحه واستغل الإسم الجديد الذي نمى إلى علمه وأدمج الكل في مقال مطول كان أعده ليصدره لاحقا بعد مقاله الأول القصير.

فناقض مقاله الثاني حين ظهر مقاله الأول. وانكشف أمره لكل ذي عينين بسبب عدم تفطنه لبقاء المقال الثاني بنفس عنوان المقال الأول، والحال أنه أسقط منه تسمية الكتاب بالتسمية التي كان اعتمدها في المقال الأول وانحرف كذلك عن الاسم الذي كان أعطاه لمؤلفه!

والأغرب من هذا وذاك أن مجلة معهد المخطوطات

العربية التي تصدر بالقاهرة لم تسجل لا هي ولا النشرية التي تصدر عن المعهد أية إشارة الى المعركة التي أسالت حبرا كثيرا في تونس. أما المقال الذي ظهر في أحد أعدادها اللاحقة بعد سنتين لاحد أقلامها المشهورين (د. الطناحي) عارضا ومفندا ما جاء في مقدمة المحقق التونسي للكتاب ومصححا أخطائه الكثيرة، وناسبا الكتاب إلى من بتقديره الصحيح هو صاحبه، فقد خلا من كل ما يدل على علم صاحبه بعناية من غيره أو تعليق لغيره أو نقد لغيره عن هذا الكتاب قبله. الا أن تباهيه في مقاله بأن ناشر الكتاب - وهو تونسي ويا للصدفة- صديق له وأهداه نسخة منه مبادرا وذلك بمعرض القاهرة الدولي للكتاب من ذلك العام. فكيف يكون اتفق أن هذا الناشر الحفي بمنشوراته لم يخبر صديقه بمعركة التصحيح التي خاضها تونسيون قبله من أجل هذا الكتاب والحال أنهم أخذوا عليه هو نفسه أشياء في نشره للكتاب واتصل عمله بتلك الأشياء قبل انتقاله بالكتاب الى معرض القاهرة؟!

والغريب أيضا أن نشرية المعهد في إصدارها المواكب لذلك العدد من مجلة المعهد الصادر فيه المقال، لم تكتف بتلخيص ما وردها من خبر حول تحقيق الكتاب من طرف المحققين العراقيين (زاهد وناجي) حتى جعلت ذلك الخبر الممهور باسم أحدهما ذيلا لتذكيرها بالمقال الصادر بمجلة المعهد حول نفس الكتاب والتنويه بسبق صاحبه (الطناحي) في الكشف عن المعلومات التي تصحح نسبة المخطوط وعنوانه، وهو ما توصلا إليه!

ولم نكن لنستغرب كثيرا جهل المعهد ولا إهمال دوريتيه لما صدر من مقالات نقدية في تونس حول المخطوط وما أعقبها من كتب، حتى ظهر ذلك العدد من المجلة وذلك العدد من النشرية مخيبين للأمل. رغم صعوبة أن يكون ما أرسل بالفاكس الى المعهد أو أخذ اليه بأيد أمينة من نسخ كتابنا الأول لم يتداوله أهل الإختصاص هناك.ولرفع العتب والإعتاب استجبنا بكتابة مقال خاص لمجلة المعهد عن الموضوع.

فلما ظهر إصدار آخر للمجلة ولم يخرج المقال تساءلنا كالمستغربين فكان الجواب لا تنشر المجلة مقالات وقع نشر معلوماتها سابقا في كتاب ! ولم يكن الجواب لأن المقال عرض لمقال المجلة بالنقد!

ولحسن الحظ فإن كتابي الثاني الذي كشفت فيه عن المعلومات الصحيحة حول هوية الكتاب لم يكن بالأيدي في القاهرة حين ظهر مقال الدكتور الطناحي. وفات صاحبه العلم بالاسم الصحيح لصاحب المخطوط وعنوان كتابه رغم أن المجلة حرصت أن لا تفوت عليه فرصة صدور مقاله، كأول عرض للمخطوط المنشور وأول نقد عليه.

وشاءت الصدف أن قابلناه في آخر لقاء لنا معه بالقاهرة قبل وفاته وبيدنا كتابنا الثاني والأول وكان مقاله بين الأيدي وحديث المجالس. فلم يصدّق أن نكون قد أتينا بعده بالجديد. ولو تأخر به الأجل لقرأنا له آثار انطباعه بالكتابين وحسن ظننا بنزاهته العلمية.

***

هذا، وكل من اشتغل بالعروض يلقب عادة بالعروضي، إن لم يكن بفن آخر أشهر منه بالعروض. ومن نسبتهم العروضي كثيرون في تاريخ أدبنا العربي وفي تاريخ هذا العلم. ومن كنيتهم ونسبتهم ولقبهم مشترك كثيرون ربما كذلك؛ وسمى ياقوت الحموي جماعة، منهم أبو الحسن أحمد بن محمد العروضي الذي يشترك في كل شيء مع مؤلفنا إلا في الكنية. لكن كنية مؤلفنا وهي أبو الحسين- لا أبو الحسن - ثابتة في كتابه في شعر امتدحه به صاحبه اليزيدي.

فكيف يليق بأحد بعد تحقيقاتنا حول لقبه الثابت أيضا له في المصادر وهو النديم أن يشكك في صحة معلوماتنا حول اسمه ولقبه وكنيته ولا يقرر في ذات نفسه الاختلاف الواضح بين أبي الحسين النديم وأبي الحسن العروضي، ويأبى أن يتصور الا أنهما رجل واحد مع تصحيف بسيط بمقدار ياء في الكنية؟! أو على حد قوله : "لولا الياء في كنية النديم الذي نسب اليه منجي الكعبي الكتاب.."(ص 7).

مع أننا بينا كذلك أن من اسمه أبا الحسن العروضي له أقوال مخالفة في بعض المسائل العروضية لأقوال سميّه ومشاركه في اللقب، أبي الحسين العروضي.

فلم الملاحاة في العلم وهي ليست جائزة؟

فهل يكون صاحب المقال المنشور بمجلتكم أحرص على تقرير السبق لنفسه بمعرفة اسم صاحب هذا المخطوط اعتمادا على نقل وحيد من كتاب يذكر الاسم ظنا لا تحقيقا، منه على تقرير شيء من الفضل لمن تقدمه بهذا الاكتشاف وكتب فيه قبله؛ أو منه على تقرير شيء يستفيده

في تصحيح نفسه حول هذه النسبة من كتابنا، ويأخذ العبرة ممن صححناهم قبله من الباحثين ومعظمهم يدور حول هذه النسبة؟!

ولا يعود الى القارئ بعد أربع سنوات من حسم المعركة ليقول لنا إن هذا المخطوط يكاد يستقر على التسمية التي وجدها هو له استنادا الى نص ظني النسبة بطول صفحة! والحال أن كتابنا الذي أشار اليه في الحاشية يعرض عليه عشرات النصوص من مخطوطات عروضية كلها تنطق باسم مؤلف مخطوطنا وباسم كتابه وبعضها ينطق بلفظ عنوانه بالكامل وباسم مؤلفه بالكامل. وهو أبو الحسين محمد بن أحمد النديم. وكتابه – وهي من حسن الاتفاق قرينة جديدة – وَسَمَهَ بعبارة البداية، وهي : "هذا كتاب ألفناه في علم العروض...". ولذلك يقول الخالدي، وهو أقرب من كان بين يديه الكتاب وينقل منه الكثير: "وحيث أقول قال العروضي فهو العلامة أبو الحسين أحمد بن محمد العروضي تلميذ الزجاجي ويكون ذلك منقولا من كتابه الموسوم بكتاب ألفناه في علم العروض". أما ابن القللوسي السبتي، في أوائل القرن الثامن، فيقول : " فأما النديم فسمّاه الغريب وسماه نصر بن اسماعيل بن حماد الجوهري المتدارك".

وأما الأبيات التي قال مؤلفنا إن اليزيدي أنشد فيها على سبيل الشعر المعمى فهي في أولها : " حفظك الله وأبقاك لقد كان من الـ /واجب أن تأتينا الى منزلنا الـ / جديد يا أبا الحسين زائرا لنحدث الـ/ عهد وما مثلك من ضيع عهدا وغفل/..." الخ. فكنيته فيها واضحة. ولا تحتاج الى مزيد بيان. ولكن للأسف لم يقف عليها محقق من محققي الكتاب الأربعة ولا أحد من الذين بحثوا فيه لغرض التعرف على مؤلفه المجهول بسبب النسخة المنزوعة الغلاف الوحيد التي وصلتنا.

ونختم بكلام قاله مؤلفنا النديم في كتابه، وهو : " ما أحسن بالإنسان إذا لم يعلم أن يقول لا أعلم وينظر ليعلم".

العجيب والغريب في كتب تفسير القرآن لوحيد السعفي

منطق السرّد أم حجاجية الدلالة؟

صابر الحباشة

لقد تعدّدت تفاسير القرآن قديما وحديثا لحاجة الناس إلى فهم النصّ المؤسّس وتأويله وفق معطيات الواقع المعيش. ومثلما تعدّدت التفاسير، فقد تعدّدت الدراسات التي تمحّص تلك التفاسير : تنقدها وتثريها، وربّما أحيَتْها في معرضٍ يتّسق مع الأفق المعرفي الحديث. على أنّ لدارسي التفاسير أغراضاً لا تقلّ عن أغراض المفسّرين الأوائل، وربّ ناقد تفسير يرى نفسه أولى بالتصدّي لهذا الأمر الجلل، بل وربّ دراسة نقدية لأحد التفاسير هي بمعنى من المعاني خطّ تفسيري بديل. وما احوجنا إلى إثراء تجربة التفاسير القائمة خلال تاريخ الفكر الإسلامي بمناهج ألصق بروح العصر دون أن يكون الإسقاط مبدأ أو أداة من أدواتها. ولعلّ اختلاط البحث في هذا المجال بالإيديولوجيا – مهما حاول الباحث التجرّد أو الحياد – ممّا يُعقّد مسألة انتهاج سبيل المعرفة دون سبيل الدغمائية، وإن كانت السبل الثانية أنفع أو أجدى، بالمعنى الضيّق القريب للنفع والجدوى.

ولعلّ كتاب وحيد السّعفي "العجيب والغريب في كتب تفسير القرآن" (تونس، تبر الزمان، 2001، 765ص.) من الدراسات القليلة التي تجرّأت وخاضت في مدوّنة تفسيرية قديمة (تفسير ابن كثير) متسلّحة بأدوات معاصرة عبّرت عن إشكاليات تحمل في العمق هاجس الخصوصيّة والكونية. وذلك استنادا إلى تفريق مبدئي وجده الباحث عند عبد المجيد الشرفي، فواطأه عليه وهو الزوج : الإسلام القرآني (الرسالة) والإسلام التاريخي.

ولا يخفى أنّ كتب التفسير طرًّا تنتمي إلى الثاني. لذلك، فلا مناص لفهم التاريخ والمخيال الجمعي الذي دوّن تلك التفاسير من إعمال النظر منهجيا في المدوّنة التفسيرية اعتمادا على طرح إشكاليات جديدة قديمة نحو إشكالية الغريب والعجيب. وهي قضيّة –لئن ذكرتنا بالأدب العجائبيّ في النصوص الكونية نحو ألف ليلة وليلة والكوميديا الإلهية لدانتي وغيرهما – فإنّها تتّصل عميق الاتّصال بالمخيال الدّيني الذي تكرّس خلال حقب من التاريخ وحكَمَ فهم الناس للنصّ من خلال نظّاراته. لذلك فتأسيس البحث في مثل هذه القضيّة، يعدّ أمرا غاية في الأهميّة لسبْر أغوار النصّ في ذاته، ولكن خاصّة سبر أغوار النصّ في قراءاته البشرية.– التاريخية.

ولمّا كان مؤلّف كتاب "العجيب والغريب في كتب تفسير القرآن" متزوّدا بالمناهج الأنتروبولوجية واللسانية والتأويلية المعاصرة، فقد انفتح عند تناوله تفسير ابن كثير على مايرد مشابها له أو مخالفا من مواضع ترد في ثقافات أخرى توحيدية أو غير ذلك، وذلك في ضرب من المقارنة المنهجية التي تستبعدُ الرفع أو الحطّ من الثقافات بل هي تتبيّن مواضع التأثير والتأثّر تلاحظها ملاحظة علمية وتعلّق عليها تعليقا موضوعيّا، بحيث يكون موقفها من صراع الثقافات وهو صراع ضمنيّ وأحيانا صريح في النصوص، موقفا قائما على الحياد بالضرورة.

غير أنّ ملاحظة برزت لنا تتمثّل لافي المقارنة الخارجية بين الثقافة العربية الإسلامية من جهة وسائر الثّقافات

البشرية من جهة أخرى، بل تتمثل في المقارنة بين التفاسير فيما بينها ضمن الثقافة الإسلامية - إذ من شبه المسلّمات- فيما بدا لنا - أنّ الباحث يكاد يجزم بأنّ ماران على عصور الإسلام المتأخّرة من ضعف وانحطاط قد تجلّى في الإنتاج الرمزي لتلك العصور ومن بين آثارذلك البارزة نزعات التفسير المشتطة في المنافرة عن الإسلام ومحاولة توظيف التفسير لخدمة هذه الغاية. وكأنّ التعسّف في حمل النصّ على القول بأفضلية الإسلام في مواضع لم يقف عليها تفسير منقول أو معقول سابق، سمة تكاد تكون قارّة في تفاسير المتأخّرين، ومنهم ابن كثير المعتمد في هذه الدراسة : ومثالا على ذلك يمكن النظر نظرا مقارنا في تفسير الطبري وابن كثير سورة التين (العجيب والغريب [...] ص- ص57-59).

ومثلما تتطلّب موضوعية المنهج المقارني عدم المفاضلة بين الثقافات، فإنّها تقتضي كذلك عدم إبداء حكم قيمي إن مدحا أو قدحًا في شأن المواضيع والمعتقدات التي تطرحها كلّ حضارة طرحا تسليميًا. لذلك لم نقف على إسقاط الموقف الوضعيّ (positiviste) المعاصر على الآراء الاعتقادية القديمة، فمثل ذلك الإسقاط يلغي البحث فيها ويحكم عليها بالضعة والدونية. وقد نأى الباحث عن هذه المآخذ المفترضة، على أنّه أحيانا يبدو حاملا لهاجس إيجاد أصل مشترك بين التفسير الإسلامي وقصص الخلق السابقة له في التاريخ والمختلفة عنه في الجغرافيا : من ذلك ملاحظة الباحث تشابه تفاسير انفصال السماء عن الأرض في قصص الخلق في مختلف الحضارات، إذ هو انفصال عنيف، فحاول الباحث أن يبيّن اتّساق الحضارة الإسلامية مع سائر الحضارات في هذه الناحية فعاد إلى معنى "الفتق" المعجميّ (في لسان العرب) ليقف على الاتّساق المذكور. والواقع أنّ القارئ يشعر بأنّ الباحث لايصنع الفكرة بقدر ما يجوّد الاستدلال عليها ونسّق البرهان الذي يواتيها : والمنهج المتّبع في هذا السياق هو الاستقراء ومايستدعيه من تعدّد الملاحظة وتعميم النتائج (ص-68) وهو منهج لايؤدّي إلى نتائج قطعية وأنّى له ذلك ومجال البحث هو الإنسانيات!

ولمّا كان الباحث قد اختار الموضوعية في مقاربة نصّ التفسير، وهو المدوّنة الأصلية، فإنّه قد حافظ في طريقة تعامله مع سائر النصوص (من المعتقدات والأساطير المنتسبة إلى غير الحضارة العربية الإسلامية) على اختياره الموضوعيّ، فمن تجلّيات ذلك وضعه صفة "السماوية" للأديان التوحيدية الثلاثة (اليهودية والنصرانية والإسلام) بين ظفرين، وذلك مخافة أن يبدو في ذلك ضرب من المحاباة أو التفاضل بين تلك الأديان الثلاثة وسائر الأديان، ممّا لايوافق مذهب عالم الأديان المقارن من طرح المسبقات الإيديولوجية الذاتية أو الجماعية (حتّى ما تكرّس منها في الاستعمال اللغوي الاجتماعي، بقدر الإمكان). على أنّ توخّي الموضوعية لم يحجب عن عيني الباحث رؤية الفرق الصارخ في مسألة خلق الكون - بين الرواية الإسلامية والروايات الميثية السابقة : الزرادشتية والمزدكية واليونانية...، إذ الإله واحد في التصوّر الإسلامي منذ بدء الخليقة، في حين لم تخرج سائر التصوّرات (الوثنية) عن المبدإ الإثنينيّ : إله الخير واله الشروقس على ذلك (الظلمة/ النور، الحرب/ السلم،...)

ويعلّق الباحث في معرض استنتاجه صورة الخالق في المخيال البشري الذي "كثيرا ما جعل الخالق فخّاريًا خزّافا أو نجّارا أوحدادا أو نسّاجا" قائلا إثر ذلك :"وليس هذا من باب تأثير الثقافات بعضها في بعض، ولانسجها الواحدة على الأخرى وحسب، وإنّما هو الإنسان في كلّ أرض وفي كلّ زمن، لايستطيع أن يعبّر عن عمليّة الخلق إلاّ من خلال ما يعرف من صور ماديّة للخلق والتصوير والتسوية، فجاءت بذلك صوَرًا لحرف تتعاطاها الشعوب تدلّ على ما بلغت من تطوّر ومدنية" (ص-ص. 153-154). ولعلّنا لا نجانب الصواب إن ذهبنا إلى أنّ وحيد السعفي يقصد من هذه السّمة البشرية في تصوّر عمليّة الخلق الإشارة إلى انغراس النزعة الانثربومورفية (Anthropomorphisme) في المخيال البشري على اختلاف ثقافاته، وقد تجلّت تلك النزعة في الحضارة الإسلامية في مقالات بعض الفرَق كالمجسّمة والمشبّهة- فيما نظنّ.

ولمّا كان مبحث العجيب والغريب أعلق ما يكون بالقصص، فقد تتبّع الباحث مواطنه في كتب التفسير مناقشا ومقارنا ذلك بما أثر عن الشعوب والثقافات الأخرى

كتابية أو غير كتابية - وقد تتبّع وحيد السّعفي القصص مراعيا الخطّ الزمني إذ بدأ بقصّة الخلق، ثم بقصّة آدام وحواء مع إبليس في الجنّة، وانتقل مع قصة ابني آدم قابيل وهابيل في الأرض، ثمّ أشار سريعا إلى النبيّ إدريس وبعده عرض لقصّة الطوفان مع نوح عليه السلام، وانتقل إلى قصّة داود وسليمان حيث يتجلّى العجيب والغريب واضحين.

فلو أخذنا قصّة سليمان وقارنّا بين الرواية اليهودية والرواية الإسلامية لوجدناهما على طرفي نقيض، ففي حين عدّه يهود المدينة ساحرا، صرّح القرآن والحديث النبويّ بأنّه نبيّ ملك. ولو اتكأنا على هذه الزاوية العقائديّة، لتبيّن لنا بطلان المزاعم اليهودية بالبحث عن ما يسمّى "هيكل سليمان" في الحرم القدسيّ، فهل ساحر كافر - في نظرهم - يكون له هيكل جدير بالتقديس وقيام جمعيات تناهض في سبيل كشفه؟.

وهذه الملاحظة السابقة خارجة على سياق الكتاب، غير أنّ هذا المؤلّف الهامّ قد أوقفنا - من خلال منهجه المقارني - على مفارقات صارخة لم يطرحها الباحث لخروجها عن إطار العمل العلمي بل هي تدخل في التوظيف الإيديولوجي للأساطير لخدمة أهداف سياسية على أرض الواقع (وهمنا يحضرنا كتاب روجيه غارودي "الأساطير المؤسّسة لدولة إسرائيل").

أمّا لو عدنا إلى التعليق على منهج الباحث لألفيناه ولوعا بقصّة أوديب ملكا لسوفوكليس فقد اعتمدها في مناسبات كثيرة اعتمادا قد يوقع في مغبّة التكرار، ولكن لأمر ما وجد الباحث في تلك الأسطورة ضالّته، لاسيما وهو ينسج في عدّها المثال الأبرز للوقوف على خصائص التفكير البشري والمخيال البشري، على منوال أرسطو قديما وروني جيرار حديثا (ص 228 الهامش). ولمّا كان اعتماد الباحث على هذه التراجيديا اليونانية مكثّفا في نطاق منهجه المقارنيّ، فإن القارئ قد يستغرب بعض المقارنات التي تبدو مسقطة (وفق الرؤية التقليدية) من ذلك فقرة "محمد القربان" ص - ص 226-231 حيث يعقد الباحث مُماثلة بين رسول المسلمين وأوديب اعتمادا على سمات كلّ منهما ومكانته في مدينته مكّة وطيبة على الترتيب. ولعلّ أدنى عنصر يمكن ذكره في نقد الإفراط في عقد المقارنات والمماثلات، في هذا المثال، هو أنّ محمدا بشر لم تذكره نصوص العقيدة أو الأدب فقط بل وكذلك النّصوص التاريخية، فهو "ابن امرأة من قريش كانت تأكل القديد" (كما في الأثر)، أمّا أوديب فهو شخصية مسرحية أي هو صنيعة خيال سوفوكليس، ولا يعني ذلك أنّ قصّته غير ممكنة الوقوع بل نكتفي بأن ننفيَ عن تلك الشخصية التراجيدية أن تكون تاريخية.

ثمّ إنّ اتباع المنهج المقارنيّ على هذه الشاكلة أحيانا قد لايكون مستهدفا الوصول إلى نتائج إلا قليلا. وما استثنيناه لا يعدو أن يكون من قبيل تحصيل الحاصل نحو القول بكون المخيال البشري جماعيا لاتخلو من الأخذ به حضارة ولا ينأى عن أيّ مجموعة بشرية، وفي ذلك تعزيز - بلا جدال - لإقصاء الأنتروبولوجيا الإستعمارية بمصادراتها المتعالية (ولعلّ من أشدّها ضيمًا بالحضارات غير الأوروبية المركز وسمُها بالبدائية). على أهمية هذه النتائج، فإنّها أقرب لأن تكون مسلّمات ينطلق منها الباحث لاخلاصات يُفضِي إليها، وبهذا المعنى، فإنّنا نرجّح أن يكون قسم الاستنتاج من كلّ عملية مقارنية قسما ضمنيا أو قل مقدّرا، فهو موجود ولكنّه مسكوت عنه - فلو أظهر الاستنتاج لنطق بجرأة في الطرح ولكوّن قسمًا من العمل يتحدّث عن العمل في ضرب من الإحالة الذاتية، وهذا يدخل في باب التنظير أو التعليق الشارح. وهذا الجنس من الخطاب قد تجنّبه الباحث منذ المقدّمة فلم يحشُ مصنّفه القيّم مداخل نظرية، بل اعتمدها في المتن دون أن يُثقل بها كاهل العمل الذي بدا أنزع إلى التطبيق وقراءة النّصوص قراءة "تفكيكية" لغوية "هرمينوطيقية" : مع اعتماد كبير على النظرية التناصيّة : تناسل النصوص لتناسل الرموز والقصص بين شعوب المعمورة.

كما اعتمد الباحث على مبدإ آخر يمكن الإلماع إليه يتمثّل في إزالة القداسة عمّا اتّفقت الجماعة على تقديسه وليس في ذلك مسّ بالعقيدة بل هو إجراء يعتمده الباحث لتجنّب طريقة رائجة تقوم على أدلجة المعرفة والنظر إلى الأمور من وراء حجاب سلطة المتّفق عليه أو النّص الرسميّ. وقد نهض العمل على مناقضة الرؤية الرسميّة متى حجبت رؤى أخرى مطموسة. إنّ البحث في وجه من وجوهه استنطاق نصوص التراث من وجهة المسكوت عنه وغير المفكّر فيه..

ثمّ إنّ الباحث قد استفاد - وهذا بيّن من خلال الكتاب - من المناهج الغربية الحديثة تشهد على ذلك القائمة الطويلة من المراجع الأجنبية، ونقصد من تلك المناهج أساسا ما قام منها على تصوّر مُحدث للعقلانية وللخرافة بما يناقض الرؤية الوضعية في القرن التاسع عشر وهي رؤية ترى بتعاقب المراحل الدينيّة والسّحريّة والعلميّة، أمّا الرؤية الجديدة فتقول بتزامنها.. فليس مناسبا لباحث في التراث الميثي أن يُصادر على أحكام جاهزة على موضوعه مدحا أو قدحا، وهذا ما نجح الباحث في تجاوزه بشكل لافت. كما نجح الباحث في أن يستفيد من المناهج الغربية دون أن نشعر بأنّه أصبح عالةً عليها، بل قد أصاب سهْما من الاجتهاد حصّل به العمل خصوصيّة المدرسة التونسيّة القائمة أساسا على الموضوعيّة والنقد ومقاربة النّصوص.

ولعلّنا لا نجانب الصّواب إن زعمنا أنّ مقارنة الباحث بين قصّة أوديب ملكًا لسوفوكليس وقصّة النبي لوط مع قومه، قد أوقفته على "تشابه" فيما يتعلّق بالأحداث والعقاب، غير أنّ الباحث لا يُعنى باستحصال النتائج، وإن كان بالمقابل يشعر بأنّ العمل المقارنيّ قد استطال، يقول "ولكن لابدّ من وقف هذه المقارنات وإن كان الحديث ذا شجون" (ص. 260) وإن كنّا نلمس استنتاجا ضمنيا مؤدّاه اختلاف الحضارة الإسلامية عن الحضارة اليونانية "أرض القصص عن جدارة، تقوم فيها ملاحمَ ملاحمَ، ترى فيها المسيرة كاملة جليّة فلا تتلاشى أجزاؤها ولا تأتي مبتورة" (ص. 261) فالقصص القرآني على خلاف ذلك، موظّفة لخدمة أهداف أخلاقية عملية. ولاتتمّ بتشعّب القصص وتزيين تفاصيلها. ولعل ذلك - وغيره - ممّا جعل المستشرق أرنست رينان "يتهجّم" على الحضارة الإسلامية معتبر إيّاها غير ثريّة قياسا إلى ثراء الميثولوجيا اليونانية، بما هي معيار الرقي الأوروبيّ في العصر القديم، ولاتخفى عدائية موقف رينان وقيامه على عقيدة الاستعلاء العرْقي والتفوّق الحضاري، وهو ما تخلّت عنه أغلب المناهج الأنتروبولوجيّة الحديثة.

كما وقف الباحث على اختلاف مبدئي بين حضارة اليونان والحضارة الإسلامية، وذلك عند مقارنته قصّة النّبي لوط بقصّة أوديب، فإنّه وجد أنّ قصّة يوسف في القرآن "على قرابتها من غيرها، تبقى في نهاية المطاف نسيج وحدها" (ص.273).

ومثلما عمد الباحث إلى إقامة مقارنات من حضارات مختلفة، فقد عقد مقارنات أخرى "داخلية" ضمن المنظومة الواحدة، نحو ما قام به بين قصّة يوسف وقصّة موسى وذلك في معرض حديثه عن دور المرأة في كلتا القصّتين، فالمرأة كانت رمز المتعة بالنسبة إلى الأول وكانت رمز الأمومة بالنسبة إلى الثّاني لذلك فاز الثاني بمرتبة الرسالة دون الأول، مع عصمة كليهما... يقول الباحث عن الأول: "إنّ يوسف لم يحظ بدرجة عالية من النبوة ولعلّه لم يكن نبيًا قطّ" (ص. 277) ولعلّه يقصد بذلك أنّه لم يُحمّل كتابا أو رسالة سماوية على غرار الرّسل، ويركّز الباحث على أن القصّة قد علّلت ذلك ضمْنيا وذلك لعمق اتّصاله بالأرض رمز المرأة، ويشير السعفي إلى معنى من معاني الجبّ وهو القطْع، فكأنّ ذلك مانع "إذ توقّفت مسيرة يوسف عن النهوض بالرسالة ساعة قطعها عنه الجبّ" (ص.278).

ويحلّل الباحث قصّة المسيح عيسى بن مريم (ص-ص 295-307) تحليلا يبيّن فنّيات القصّة القرآنية، وما تقوم عليه من تمهيد وذلك بذكر قصّة ولادة يحيى ابن زكريا لأب عجوز وأمّ عاقر، ممّا يسهّل على بني إسرائيل - بعد ذلك - تقبّل ولادة إنسان من غير أب.

ويستنتج الباحث أنّ ولادة عيسى عليه السلام تُكمل صرح وجوه الخلق الأربعة، يقول: "فكان عيسى. كان ضرورة من ضروريات الخلق به اكتملت القدرة الإلهية. فإذا العالم قسمة أرباعا بعد أن كان في كلّ مراحله المتقدّمة خاضعا لقسمة ثنائية: الماء تحوّل إلى أرض وسماء، والتربة إلى آدم وحوّاء، والآخرة إلى جنّة وجهنّم والفعل إلى خير وشرّ" ويعلّق إثر ذلك: "إنّ القسمة الرّباعية تعدّ تطوّرا بالنسبة إلى ثنائية البدء، وهي تُنبئ بما أصاب التفكير من تحوّل تحت تأثير الكيمياء وعمليّاتها السحرية" (ص. 307).

إنّ المماثلة التي يعقدها السعفي بين عناصر الخلْق (الماء والتراب والنار والهواء) وطرق الخلق (من غير أب ولا أمّ: آدم - من أب دون أمّ: حواء - من أب وأمّ: سائر البشر- من أمّ دون أب: عيسى) لهي مثيرة، لكن اللاّفت

أنّ نظريّة تركب الكائنات من العناصر الأربعة، هي نظرية فلسفية قديمة قيل بها في الحضارة الهيلينستية القديمة، وقد اتّضح في العصر الحديث - عصر الثورة العلمية في علوم الطبيعة كلّها- فساد تلك النظريّة واضطرابها، وليس أيسر من أن نقف على أنّ الماء والهواء ليسا عنصريْن متميّزين : بل هما حالتان من أحوال المادّة، فالماء يتخذ شكلا مائعا في ظروف معيّنة، ثمّ يمكنه أن يتخذ شكلا غازيّا في ظروف أخرى أو شكلا جامدا في ظروف مختلفة.

فإذا استقامت المماثلة المعقودة في العصر القديم إبّان تبنّي نظريّة عناصر الخلق الأربعة، فإنّها توشك على الفساد في العصر الحديث، لتبيُّن اضطراب أحد طرفي المماثلة. ومن ثمّة نتساءل، هل يؤدّي انخرام أحد طرفيْ المماثلة، إلى سقوطها وحدها، أم إنّ ذلك يؤدّي إلى الارتياب - بالاستتباع - في طرفها الآخر؟.

لا يخفى أنّ خطّ سير الفكر العلمي لايُطابق خطّ سير الفكر الديني، غير أنّ مظاهر التقاطع والتوظيف أو مظاهر تبادل النفي والتناقض، لاتزول عن العلاقة بينهما. فكيف يحافظ الفكر الديني على حظوته أمام تسارع نسق تطور العلم الوضعي؟.

يبدو لنا أنّ قراءة الفكر الديني بمناهج العلم الوضعي كثيرا ما توقفنا على الاختلاف الجذريّ والعميق بين منطق العلم ومنطق الدين (بين التفسير والتبرير، أو بين الحتمية و"التدخّل الإلهي" سواء في شكل معجزة أو كرامة...).

إنّ الباحث يُشير، في نهاية الشاهد السابق إلى "ما أصاب التفكير من تحوّل تحت تأثير الكيمياء وعمليّاتها السّحرية" (ص-307) ولا يخفى أنّ (التفكير) وإن ورد بلام الاستغراق، فإنّه يُقصد به التفكير الديني، اعتماداً على السياق. وكأنّ هذا الاستنتاج، يشير إلى إرهاصات تأثير العلم (التجريبي) في الفكر الديني، ممّا ستتوسّع قاعدته خلال عصور التاريخ الموالية. لقد مثّل إقرار وجود المعجزات "تحدّيا" للفكر العلمي منذ القديم. فكان من بين الحلول التي أقرّها العلماء الوضعيون لرفع ذلك التحدّي، القول باستحالة المعجزات واعتبارها تهيُّؤات نفسية وخيالات أو اعتبارها حالات من الشذوذ وخرق القانون الطبيعي، ومن ثمّة، فهي في كلّ الأحوال خارج التناول العلمي بما أنّها "تُلغي" عقلانيّته.

والملاحظ أنّ الإنسان، إذا نسلّح بالحياد المنهجي (لاباللإلحاد المنهجي) : وقف خلال تطوّر الفكر الديني التوحيدي على تطوّر في مواضيع الإعجاز من معجزة "سحرية" (موسى) إلى معجزة "طبّية" (عيسى) إلى معجزة "قولية" (محمد) عليهم السلام. والمعجزة الباقية هي الأخيرة، بل هي تتضمّن تخليد المعجزات السابقة لها.

وقد نشأ علم اللاّهوت اليهوديّ - المسيحيّ وعلم الكلام الإسلاميّ لاستثمار "الجوانب العقلانية" في الدين لتسويغها عقلياً، ضمانا لقدرٍ من التقبّل الواعي الناضج لتعاليم الدين.

كما أنّ كتب التفسير - أو بعضا منها على الأقلّ- تخدم الغاية نفسها. إنّ المفسّر يحصّن النصّ "السماويّ" ضدّ ريبيّة اللائكيّ أو الملحد، وذلك بالبحث عن مشروعية للمعرفة غير التجريبية (غير العلمية) وهي المعرفة القائمة على الوحي. والملاحظ أنّه لاتناقض في الجوانب العلمية بين المنهج العلمي والمنهج الدينيّ، أمّا الاختلاف فيكمن في تعليل تأسيس الخلفية النظرية. فهو تأسيس يقوم على تأويل مفارق من المنظور الديني، في حين أنّه تأسيس يقوم على تفسير "ماديّ" من المنظور العلميّ. وتقوم المنظومات الفلسفية عازلة أو واصلة - حسب منطلقاتها الإبيستيمولوجية- بين الرؤيتين الدينية والعلميّة.

ويبدو أنّ الخلفية المنهجية التي يعتمدها الباحث قائمة بالتمييز بين بعُدين للظاهرة الدينية :

* البعُد الرّسالي المفارق : المتّسم بتدخّل الذات الإلهية، وبتوسّط ذات بشرية معصومة "النبيّ".

* البعد التاريخي المحايث : المتّسم بالتصرّف البشري والفهم البشري في قراءة البعُد الرّسالي.

ولمّا كان التناول العلمي للبعُد المفارق مثيرًا لإحراجات منهجية وعقائدية كثيرة، فقد اهتمّ الباحث بالبعُد التاريخي معتمدا مدوّنة مخصوصة هي "تفسير ابن كثير" للقرآن، مركّزا على مبحث معيّن هو "العجيب والغريب" ولمّا كان هذا المبحث وثيق الصلّة بالجانب القصصي في القرآن، فقد

تتبّع الأستاذ وحيد السعفي كيفية تعامل ابن كثير مع ظواهر العجيب والغريب في قصة الخلق وقصص الأنبياء المذكورين في القرآن وقصة نهاية الكون.

نقف في هذا الكتاب الدارسة على إشكاليات خطيرة في قراءة التراث التفسيري ولعلّ من أهمّ تلك الإشكاليات المنهجية ما اتّصل بقضية تصنيف نصوص التراث ضمن ضربين متميّزين من الثقافة.

– الثقافة العالمة : ينفرد بها الخاصة : الطبقة السياسية والفقهاء وسائر علماء الدين.

– الثقافة الشعبية : تشيع بين طوائف العوامّ، وأصحاب المذاهب الهامشية.

فإذا كانت القصة جنسا أدبيا – منتشرة بين الثقافتين، فإنّ سمتيْ العجيب والغريب تكاد تختصّ بهما الثقافة الشعبية، ذات العقلية "الساذجة" التي تجد في الخرافات والخوارق عالما رحبًا تتجمّع فيه أحلامها غير القابلة للتحقيق واقعيا، بحكم سيطرة الطبقة المتحكمة سياسيا وعلميا في منابع التأثير المادّي والرمزي عبر تسييج القراءة الرسمية لقصص القرآن بغلالة سميكة من المصداقية، حتّى أنّ ما يرشح من خلالها من عجيب أو غريب يكتسب قدرا من المقبولية لايتمتّع به غريب العوامّ ولا عجيبهم (يكفي تذكّر تقويم ابن النديم "لألف ليلة وليلة").

يبدو التقسيم السالف القائم على المقابلة بين الثقافة العالمية والثقافة الشعبية، متعسّفًا إذا حملناه على الإجراء العمليّ الذي تتطلّبه عملية التبئير، فكلّ دراسة تنطلق من تصنيف ما (صحيحا كان أم خاطئا) ثمّ تتمّ مراجعة التصنيف أو نقده ونقضه إن لزم الأمر، وذلك بعد الدراسة التطبيقية ليكون التقويم معلّلاً أنزع ما يكون إلى الإنصاف.

وما قولنا إنّه تقسيم متعسّف، إلاّ لكون النسيج القصصي ممّا يشكّل مكوّنات المخيال الجماعي للشعب أو الشعوب التي تشكّل عماد حضارة ما. وما كون المخيال "جماعيا" إلا لصدق انطباقه على عموم المجموعة البشرية التي يشملها بساستها وعلمائها وفلاسفتها وعوامّها.. ولنا في الحضارة اليونانية مثال واضح إذ الفلاسفة الإغريق – وقد أبدعوا في نظرياتهم – لم يفارقوا "الجماعة" في محافظتهم على الميتولوجيا "الوثنية" السائدة عصرئذ.

ولعلّ مبحث العجيب، وقد كان مهدُه الدراسات الأدبية، يحسن أن ينشدّ إلى أفق الحضارة بماهو ركيزة أسّ في دراسة المخيال والأنساق "الإيديولوجية" المتحكّمة في رؤية الناس للعالم، وفق شروط الوعي الإنساني المتوافرة في كلّ عصر.

إنّ الفارق بين الثقافة العالمة والثقافة الشعبية، رغم ما ذكرناه من تعسّف التفريق البات، يمكن أن يكمُن في الفاصل بين الرسميّ والهامشيّ، فالدمج بين السّجلّين يسمح بجعل كثير من الظواهر تلتقي على صعيد واحد ونقصد، المعجزات، أفعال الجنّ، مكر الشياطين ووسوستها...، على صعيد الغريب والعجيب، ممّا يستبعد الرؤية الدينيّة التقويميّة لتلك الظواهر، بذلك يكون فهم متصوّر القداسة أبعادا "موضوعيّة".

* قد لايكون من المغالاة في شيء أن نعدّ كتاب "العجيب والغريب في كتب تفسير القرآن" لوحيد السعفي (تونس – تبر الزمان، 2001، 765 ص.) كتابا حدثا لا بالمعنى الصحفيّ وما يقتضيه من إنارة ظرفية، وإنّما هو حدث معرفي جمّ الفوائد، ولعلّ أقرب تلك الفوائد نفعا – فيما نزعم– هي المجتناة من نقده وكشف خلفياته ومقاصده. فهو كتاب قدّ على نهج البحوث الأكاديمية الرصينة التي جمعت إلى دقّة الاصطلاح جودة الإفصاح، وقد تميّز باختيارات اصطلاحية (نحو اختيار مصطلح "الميث" عوضا عن مصطلح "الأسطورة"، فهذا الأخير ذو شحنة سلبية في الاستعمال العربي، حمَلَ رفضُ الباحثُ إيّاها الباحثَ على استعمال اللفظ المعرّب صوتيا "الميث" (mythe) خصوصا وقد أمكن إدخاله إلى العربية بسهولة لتجانُس النظام المقطعي لهذه الكلمة الدخيلة مع نظام اللغة العربية المقطعي).

ولكنّ الباحث – على غزارة اطّلاعه على المؤلفات الأنثروبولوجية وكتب علم الأديان وعلم الأديان المقارن وغيرها– لم يوقّع دراسته في "رطانة" من احتذواْ حذو المستشرقين ومشواْ في ركابهم، بل كان رجل تطبيق يُمعن النّظر إلى النّصوص في انفعال هادئ خفيّ.

ولعلّنا لا نجافي الصواب إن زعمنا أنّ من بين أطروحات المؤلف الرئيسية القول بوجود جذر مشترك لا فقط بين الإسلام والدينين التوحيديين السابقين له : اليهودية والنصرانية، بل وكذلك بينه وبين سائر الأديان البشرية، حتّى "البدائية" والوثنية منها.

والقول بوجود هذا الجذر المشترك قد يُفهم على أساس كونية العقل البشري الذي اعتنق الدين وألغاه وتصالح معه...كما قد يُفهم على أساس ضرورة نقد "التشدّق" الإيديولوجي "المزيّف" بالخصوصية. والأحرى أن نقول نقد الأبعاد الموهومة في دعوى الخصوصية : بما يدعو إلى حصر تلك الدعوى في الجوانب الثابتة، وإسقاط العناصر المتغيّرة المتزمّنة الظرفية، لتتنقّى النظرة إلى الذات عبر بلّور الدين من الشروخ والعلاقات المرضية أو التوظيفية الفجّة.

ولا اخالُ القارئ واهماً إن تفطّن إلى أنّ قراءة وحيد السعفي لم تكن لتكون على تلك الشاكلة لولا اطّلاعه على المناهج الغربية الحديثة. ومن ثمّة، فإنّ محاكاة تلك المناهج واصطناعها في قراءة التراث قد عُدّ قدرًا محتوما سواء باعتبار تلك المناهج "كونية" أو نظرا إلى افتقارنا إلى المنهج المعبّر عن ذواتنا - الآن وهنا - كما هي، وكما نريد أن تكون. ولعلّ إنتاج المناهج مرحلة من مراحل التطوّر العلمي التي لانرى عيبًا ولاجلْدًا للذات، أن نقول إنّنا لم نبلغها بعدُ.



رواية "النزيف" لـ "الناصر التومي"

محمد الجابلي

لقد نظر الشكلانيون لعزلة الفن وتطلعوا لجعله في غرفة مغلقة بسعيهم إلى عزل النص عن محيطه الإجتماعي والنفسي والحضاري وعاضدهم في ذلك بعض اللسانين في اعتبار النص بنية مغلقة وهذه التنظيرات – التي تدعي البراءة– قد فعلت في توجيّه النص الإبداعي في مستوى الإنتاج أو مستوى التلقي وجهة انعزالية أضرت ببعض النصوص التي توهّم أصحابها فك الإرتباط بين الفن الجميل والبريء والحياة القبيحة والفاجرة وساقهم الوهم إلى لعبة شكلية أداتها اللغة فسعوا إلى التستر بغطائها وأنتجوا نصوصا مفرغة خالية من كل مشروعية وتلك النصوص فعلت كذلك في تدمير العلاقة التواصلية مع المتلقي...والتنظيرات السابقة هيأت لتنظيرات أشمل تطلعت إلى هدم المعنى وإفراغ القيمة كدعوات الموت المختلفة : موت الإيديولوجيا وموت الفلسفة وموت الأجناس الأدبية... ومعاول الهدم هذه وإن تلبست بلبوس الفكر قد هيأت لمنظور أكثر خطورة تمثل فيما تروج له العولمة من إنتفاء الخصوصية ومن إضعاف كل المؤثرات الإنسانية وضرورة زوالها أو تحللها لصالح الإستهلاك كقيمة مطلقة... ومن هذه المنطلقات الأولية تتحدد قيمة النص بموقعه من هذه التداخلات إذ لا وجود لكتابة بريئة باعتبار أن النص رؤية للكون والحياة من زاوية فنية: رؤية تحدد موقع الكاتب من المجتمع ومن الطبيعة ومن التاريخ بل حتى من الله بذاته وبصفاته... وإن كانت الفرضية الأخيرة في صلة بالإبداع ككل فإنها بالنص الروائي ألصق لما في الرواية من ممكنات الاستيعاب والانفتاح على الفضاءات النفسية والاجتماعية والحضارية.

ومن هذا المنطلق نقارب رواية "النزيف" للناصر التومي باعتبارها تتنزل ضمن الواقعية الإجتماعية وهي إضافة في هذا الإتجاه العريق من الرواية التونسية و الذي تمتد جذوره إلى مطلع القرن العشرين وتحديدا مع رواية "الساحرة التونسية" للصادق الرزقي، إتجاهاً تدعم بكتابات الدوعاجي وتأصل في كتابات خريف ثم تفرع مع نصوص كثيرة تجاوزت التسجيلية والمباشرة وأغنت الواقعية بتجارب فنية على قدر من الطرافة والثراء.

بـنـاء الشخصية :

تبدو عناية الكاتب منصبّة على الشخصية في الرواية باعتبارها المقوم الأساس في بنائها ولأن الشخصية تتحدد بانتمائها فقد جعلنا الكاتب في مواجهة خفية بين عالمين متناقضين إنطلاقا من أسرتين مختلفتين أصولا وطبقة تميزت الأولى بوجاهة ووسمت الثانية بوضاعة : وجاهة الأولى من النفوذ والسلطة ووضاعة الثانية من الفقر والنزوح وانطلقت الرواية من تعارض مشهدين لمنزلين على ربوتين الأول منزل السلطان حسن الهلالي والثاني منزل خليفة القصير أحدهما " سلطان" المدينة والآخر منظف شوارعها...

ومن هذه العلامات الأولى تتسع الدوائر في صلة بالشخصيات التي يمكن أن نقسمها إلى ثلاث فئات الأولى فاعلة ومتنفذة والثانية فاعلة وخاضعة والثالثة مهمشة واستطاع الكاتب باقتدار أن يراوح بين هذه الفئات التي اجتمعت في المكان وتقاطعت في المصير وأن يجعل من فصول روايته ملحمة هادئة ترصد حركة الفئات في حيز

زمني معين وتؤرخ لمدينة أراد لها أن تكون نموذجا يعكس واقع مجتمع بأكمله.

ولأننا اعتبرنا الرواية رواية شخصية سنحاول تتبع هذا الفضاء الأول باعتباره المحدد لوجهات النظر الأساسية في النص وسنبدأ بفئة المهمشين لأنها الفئة التي حظيت أكثر بعناية الكاتب ومنها ومن خلالها تفرد النص واكتسب أهم خصوصياته في مستوى الفن أو في مستوى المضامين لأن الفن والرواية على وجه الخصوص هما تاريخ من لا تاريخ لهم لذلك رصد الكاتب حركة قاع المدينة ولم ينظر لها من علو فكانت وجوه المدينة الأولى تخلو من الوجاهة لكنها لا تخلو من الطرافة من حزام المدينة ومن عائلة القصير تخرج فطيمة إلى مصب الزبالة مع "البرباشة" ويخرج خليفة القرد للشارع وتتجه عزيزة للعمل في منزل السلطان حسن فيما يتجه الأب إلى تنظيف الشوارع ومن هذه الحركة السلفية يبدأ إيقاع الرواية ضمن شبكة العلاقات بين الفواعل. فمن فطيمة ينفتح النص على الزوايا الخلفية للمدينة فيصور لنا الكاتب فئة البرباشة ونظام العمل في مصب الفواضل وتقاسم النفوذ بين أفراد الفئة ولم يغفل عن وصف زعيمها "رجل قصير القامة، على وجهه تشويهات مرض الجدري، بينما كان فاقدا لأغلب أسنانه، لذا كان لسانه هو الظاهر في كل تحركات شدقيه... ص14".

ومع خليفة المعتوه الذي لقبه الصبية بالقرد لدمامته تنفتح الشوارع لتكون المدينة مسرحا يوميا مشاهدها من مشاكسات المارة أو من معابثة الصبية لهذا المسخ الذي حمّله الكاتب أبعادا تنعكس من خلالها عقلية الجماعة فهو مسخرة الصبية ومحل عطف وممازحة الكبار ومحل تبرك عند النسوة وهو الوحيد مصدر قلق السلطان لأنه تحرر بفعل الجنون وأصبح يقول ما يتكتم عنه الآخرون ولا يتورع عن شتم سادة المدينة، ومن كل ذلك أصبح معلما فيه تلتقي تناقضات المدينة فيتعرى فجورها وتزول مساحيقها ومن شخصية خليفة إلى شخصيات أخرى بعضها في أدنى درجات التهميش بنفوس محطمة وأحلام بسيطة كزهوة وعلي وبعضها الآخر أضاءه الكاتب ليشارك في صنع إيقاع المدينة كالشلك وخضراء. الأول بتدحرجه السريع من رياضي إلى "باندي" ثم إلى زوج مأجور يستر استهتار أبناء السلطان بزواجه من عزيزة والثانية بأنوثتها الصارخة وجرأتها واستهتارها وتحديها لضوابط المدينة في سلوكها أو في تمردها عن السلطان ونفوذه. واستطاع الكاتب رسم شخصية خضراء في معاشرتها لزوج كسيح وفي مزاجية تعاملها مع الرجال وفي قيادتها للتمرد على نفوذ السلطان رسما يحيلها إلى أبعاد رمزية أعمق غير خافية الدلالة...

ولئن كانت الشخصيات المهمشة ضحية قدر أو ضحية جملة من الظروف المتآزرة والبعيدة فإن الشخصيات الأخرى هي سليلة إعاقة معلومة وهي نتاج لعهر الواقع مثل شخصية عزيزة التي أضاءها الكاتب لتكون فاضحة لتناقضات المدينة وتداخل فئاتها وتقاطع قيمها ومصالحها فهي إبنة النازح عم القصير وهي شقيقة معتوه القرية خليفة القرد وهي حبيبة الشاذلي موظف البلدية وهي من جانب آخر خادمة السلطان حسن وضحية اعتداء جنسي جماعي مستهتر من أبنائه جعلها تخضع لارادته وتتزوج الشلك صعلوك القرية. وهيأها الكاتب لقدرها فأراد لها أن تجمع جمال القوام وطبيعة الأنوثة وظاهر الحياء فكانت مفجرة الغرائز الآثمة عند أبناء مخدومها ومذكية العواطف الصادقة عند الشاذلي والزوجة المغتصبة عند الشلك ثم محل تضامن صامت يلتقي فيه رفض فئات كثيرة لانحرافات السلطان ويتطور لاحقا إلى تمرّد معلن تقوده خضراء...

ومن مصير عزيزة ينحدر الشاذلي من شاب متزن وموظف محترم إلى سكير لحظة اصطدامه بصخرة الواقع وعجزه عن الدفاع عن أحلامه البسيطة والمتمثلة في الارتباط بعزيزة. ومن فئتي المهمشين والمستلبين يصعد الكاتب سلم المدينة مع سلطانها الذي يمثل نموذجا للذين استولوا على البلاد وتحكموا في قدر العباد ويصور من خلاله سوء استغلال السلطة من قبل فئة نهمة لكل شيء جمعت بين الجهل والأنانية وفرخت في المدينة لتملأها شرورا وتناقضا... وحتى نبتعد عن التعميم ومزالقه لا بد أن نشير لشخصيات أخرى جعلها الكاتب تحيط بالسلطان لكنها لم تتطبع بطباعه ومنها شخصيات ناضلت معه لكنها لم تطلب أجرا وظلت على سماحتها ونبل شيمها وأضاءها الكاتب لتكون نقيضا لشخصية السلطان مثل صالح الورتاني وعم النوري والعزعوزي. وجعل بذلك دائرة الشر تستعر رغم ضيقها حول شخصية السلطان وأسرته القريبة التي تقتسم النفوذ في المدينة كزوجته وأخته وصراعهما على المناصب المحلية أو الوطنيّة الأعلى... كان هذا الوصف ضروريا حتى يتسنى الإلمام بفضاء الشخصية الرحب في الرواية ومن خلاله يتسنى الإلمام بتقاطع الوظائف بين الإختلاف والإئتلاف في مدينة تعج بالطبقات والفئات أراد الكاتب أن يتمثلها جميعا رغم تفاوت مصائرها.

- فضاء الزمان والمكان :

من الفضاءات الهامة في الرواية فضاء الزمان لأنه يرتبط بخيارين الأول فني في صلة بالتوظيف الداخلي والثاني مضموني في صلة بوجهات النظر وقد أصاب الكاتب في زمن الحدث إذ أراد له أن ينتهي في أواخر عشرية صخبت بأحداث وتفاعلات كان من أهمها أحداث جانفي 78 التي جعلها الكاتب نهاية النص واحتراق المدينة. وهذا الزمن هو الحامل الأساس للخيار الوظيفي إذ كل ما تقدم يهيء له في دوائر زمنية أخرى تمتدّ في فضاءات يشي بها السياق في حياة الشخصيات أو في استرجاع ما فات منها فتتسع هذه الدوائر وتضيق لكن الذي يتأكد منها هو امتداد ما بعد الاستقلال والسبعينات على وجه الخصوص كزمن تفاعل وما قبلها كزمن استرجاع أو تذكر إضافة إلى امتدادات أخرى أكثر قدما في لا وعي الشخصيات أو في حكايات حيواتها ببطولاتها أو بخيباتها وانكساراتها وتبدو كل الأزمنة الداخلية منها والخارجية متآلفة في تعميق المنظور الذي اختاره الكاتب ومدعمة لوجهات النظر وهي في مجملها تعرض من خلال الشخصيات وتفاعلها دون تحديد خارجي مباشر لأن النص لا يسعفنا بتاريخ بل إن السياق يحيل عليه ... ولا يمكن لفضاء المكان الزاخر إلا أن يكون مدينة يغيب منها الإسم وتحضر الصفات لتكون جامعة لما يمكن أن يكون في كل مدينة في ظروف مشابهة إجتماعية وسياسية واقتصادية. ويبدو أن عناية الكاتب بالشخصية جعلته ينظر للمدينة كفضاء حركي بحيث تكون مسرحا مبهما للفعل تكاد تفقد الخصائص المميزة فلا تستأثر بالوصف فلا معالم للمكان فيها ولا وجود لتفاعل عميق أو لوجدان يشدها بالشخصيات فهي شوارع بلا أسماء وهي مقاه غفل وهي مداخن المصانع وهي أكداس النفايات. ويحيلنا الكاتب في نهاية الرواية فقط إلى أسماء شوارع فيها تداخل بين الواقع والرمز فتخرج من اختلاف أسمائها جماعات الثائرين من شارع الحرية وشارع قرطاج وشارع عقبة بن نافع ... فتختلف الشعارات باختلاف الشوارع واختلاف الفئات. لذلك يبدو فضاء المكان منقوصا في رواية اجتماعية واقعية ولربما تقصد الكاتب مسخ المكان حتى يؤكد منظورا نقديا لواقع مدن ما بعد الإستقلال التي غدت محشر فئات متنافرة الظاهر والباطن بعضها نزح إليها بذلّ الفقر والآخر حل فيها بغطرسة السلطان فلم ينعكس في نفوسهم من المدينة غير الغايات التي وجهتهم إليها أو هو فشل التحديث من فئات زراعية ذات جذور إقطاعية وفئات تجارية ذات وعي قروي مع غياب تصور سياسي واقتصادي ناضج لمجتمع ما بعد الاستقلال ويدعم هذا الاعتقاد نهاية الرواية بتعفن واحتراق المدينة...

- الراوي وأنماط الخطاب :

إن وضع الراوي غالبا ما يحدد وضع الرواية في مواجهة القارئ فهو عماد النص من حيث هو خطاب فني فيه يبدأ التخيّل الفني من تساؤل الكاتب الباطني كيف سيخاطب القارئ وأي قناع يرتدي في مواجهته وأي نوع من الوسائط يتخذ، وجاء اختيار كاتبنا معلوما لا مجازفة فيه اختيار تقليدي يكون فيه الراوي خفيا عليما يحرك الكون الروائي من وراء ستار كثيف فينساب السرد مع الغائب في كل النص وتتهادى الرواية في تجاوز نسقي وسياقي مألوف وتقدم الشخصيات بطريقة متشابهة سردا أم حوارا في المجالس الخمرية أوفي خلوات العشق تتحرك في الخارج لكنها لا تتطور في الداخل. ومن هذا البناء ما يذكر بقصص ألف ليلة وليلة حيث استطاع الكاتب تغذية التجاور النسقي بقصص فرعية تنفتح الواحدة منها على الأخرى فلبعض الشخصيات قصص تروى بألسنتها مثل قصة خضراء وقصة عم النوري وقصة صالح الورتاني ...ومن خلال هذه الروافد تتغير درجة الخطاب فيستعيد النص حيويته مع ضمير المتكلم وننسى إلى حين هيمنة الراوي.

ولئن بدت حرفية الكاتب في السرد وانسيابه شديدة الوضوح لاتفاقها مع الوضعية التقليدية للراوي فإن الحوار قد أخل بتلك الإنسيابية وتجلت فيه عيوب الرواي الذي هيمن على النص فأوهمنا بحرية الشخصيات ليسحبها في الحوار وليتكلم على لسانها بغير لسانها فانتفت خصوصية التعدد وانساق الخطاب إلى آحادية في اللغة أطل من خلالها الوجه الخفي للكاتب الذي أزال قناعه أو لم يستطع الإحتجاب خلفه طويلا أطل بلغة متعالية وببعض المواعظ - ص 79- وعناية الكاتب الشديدة بالسرد جعلت النص ينقاد مسرعا الى نهايته في صلة بشخصياته الكثيرة فتحقق التشويق وكاد ينتفي العمق بمعنى الكشف عن أغوار الشخصيات من خلال الحوار الباطني أو إضاءة المكان من خلال الوصف الذي هو تبئير ووقف يكبح سرعة السرد ويجدد تواتر النسقية فيه. وتميزت لغة الكاتب في

ذلك بسلاسة وبقدرة خاصة على رسم أبعاد الشخصية بأهم مميزاتها كالجميع بين ملامحها الخارجية ووضعها الإجتماعي والنفسي واختلاف تلك الملامح بحسب مزاج الشخصية ولحظتها النفسية كوصف خضراء– ص 27–.

– وجهات النظر :

كل عمل فني هو تناسق داخلي أساسه إتحاد العناصر واتلافها وكل رواية تقنع بوحدتها فلا فضل لشكل على مضمون ولا لمضمون على شكل ولا لتقليد على تجديد إلا بمدى انصهار الأجزاء داخل الكل الذي يؤول حتما لجامع وجهات النظر، ومنها منظور الكاتب الذي من خلاله تتدعم مشروعية النص الروائي فيما سعى إلى إثارته من قضايا سياسية واجتماعية وأخلاقية. ولئن تداخلت هذه القضايا لارتباطها سببيّا فقد حاول الكاتب تأكيد البعد السياسي وإدانته من خلال المستوى الأخلاقي واستطاع أن يحاصر المستويين في تلازم من خلال الفصول وشبكة العلاقات، فمن الانحراف طغى الجنس كفاضح لها ولم تسلم من وزره حتى من اختلّت مداركها كفطيمة التي كانت ضحية منظورها زعيم "البرباشة" ثم عزيزة وقصة اغتصابها ثم خضراء وقصة جسدها وخصائص شخصيتها ثم دليلة الممرضة محضية السلطان... يضاف إلى ذلك حضور دائم للجنس في مجالس السلطان لكن رغم كثافة هذا الحضور نأى الكاتب عن الابتذال أو الإسقاط ووصل بين الجنس ووظيفته ليكون مندمجا في بناء وجهات النظر التقييمية والنقدية في الرواية رغم الإحساس الدائم بأن هذا الجانب قد تطور على حساب ممكنات نقدية أخرى كان يمكن أن تضيء مسألة الصراع في الرواية...

وبالنسبة لوجهات النظر من خلال الشخصية رغم حسن الاختيار؛ بدت لنا الشخصيات باستثناء خضراء مسطحة حدد الكاتب أبعادها وأخضعها لقدرها منذ البدء وجعلها تنساق لمصائرها المحتومة مسلوبة الإرادة رغم خلجات الاحتجاج الباطني مما ولد إحساسا بعدم الاكتمال في مصائرالشخصيات لأن الكاتب يمسك بلجامها ويحد من جنوحها أو جموحها، كما لاحظنا بعض نقص في حضور فئات أخرى جعلها الكاتب فاعلة في نهاية الرواية وكادت تغيب من مسرح الفعل وتهيئة الحدث العام ونعني بذلك العمال والمثقفين ورغم الحديث عن الإضراب والمصانع وعن تمرد علني لبعض المثقفين فإن هذه الفئات أطلت كالأشباح دون أن يكون لها حضور مكثف في السياق العام للرواية وقد يكون ذلك من مقاصد الكاتب النقدية عبر تغييب هذه الفئات بأن جعلها تشارك في الحدث النهائي دون أن يمنحها شرف صنعه أو تدبيره...

وفي صلة كذلك بخيار الشخصية وظف الكاتب الإنتماء والأسماء بما يحيل على رمزية ما في وجداننا وتاريخنا الشعبيين ونعني بذلك قصة بني هلال وغزوهم للمدن وتخريبهم للعمران وصراعهم مع القبائل المحلية في تونس. فيبدأ التناقض من فئتين دخيلتين وتحديدا من الأسماء في عائلتين الأولى نزحت من السواحل لتغنم السلطان وهي أسرة المناضل القديم حسن الهلالي وأخته الجازية وأبناؤه مرعي ويونس ويحيى... والثانية نزحت من الوسط لتكون ضحية الصراع وهي أسرة عم القصير وأبناؤه خليفة وفطيمة وعزيزة. وكأن المدينة استحالت نهبا لقبائل غازية كما حصل للقيروان في نكبتها على أيدي بني هلال، وتمثل الكاتب هذا الصراع ليؤكد فشل مرحلة ما بعد الإستقلال في صنع مجتمع متوازن من خلال مدينة نموذج لالتقاء عبثي فيه صراع بين القدر والقدرة : صراع لا قدرة للشخصيات على رده رغم أوزار معاناته... واستطاع الكاتب أن يقنع بحياد ظاهر هو من إيجابيات النص في المستوى الفني رغم أن هذا الحياد قد يحيل على بعض التسجيلية في صلة بالواقع زمن كتابة النص.

وفي النهاية يمكن أن نعتبر هذه الرواية إضافة في مدونة الرواية التونسية وهي تطوير جاد لتيار واقعي اجتماعي سيكون له كبير الشأن في رأب ما تصدع من صلة بين الفن والواقع من خلال استعادة الوظيفة المغيبة للنص الروائي ونعني بها مقاربة الإنسان فنيا في جملة مشاغله وتطلعاته وأحلامه وصراعاته.

الإحالات :

* رواية "النّزيف" للناصر التومي – الأندلسية للنشر – ب ت–

فن الفهم والتأويل في مشروع غادامير: عميد الفلسفة المعاصرة

محمد الكحلاوي *

في أعلى مرتفعات هايد لبرغ Heidelberg بألمانيا يقطن حاليا الفيلسوف الألماني المعاصر هانس جورج غادامير Gadamer الذي جاوز عمره المائة بسنتين (ولد سنة 1900) وقد احتفل في شهر فيفري المنصرم من هذه السنة بعيد ميلاده، ورغم تقدمه في السن لايزال متابعا لقضايا الفكر الفلسفي، وقارئا جيدا لجديد الدراسات الفلسفية خاصة في مجال النظريات التأويلية "Hermeneutique" التي كان من أبرز منظريها والمجددين في أدواتها المنهجية والعلمية من خلال كتابه "الحقيقة والمنهج"** Verite et Methode الصادر سنة، 1960 هذا الكتاب الذي أثار جدلا واسعا في أوساط الفلاسفة ونقاد الأدب والباحثين في العلوم الإنسانية، ولعل طبيعة الجدل الذي دار بينه و بين يورغن هابرماس (ولد سنة 1926) أحد أبرز رواد مدرسة فرنكفورت حول المنهجية في العلوم الإنسانية وطبيعة المعرفة التي تقدمها هذه العلوم كان وراء الشهرة الواسعة لهذا الفيلسوف، الذي عرف كداعية للحوار وكشخصية ذات منحى فكري جديد يختلف عن أطروحات مدرسة فرنكفورت التي نظر لها هوركهايمر (1895–1973) وتيودور ادورنو (1903–1969) من خلال تشديده على العقلانية التأويلية في مقابل العقلانية التواصلية التي تمسك بها هابرماس خاصة، كذلك حاد غادامير عن فلسفة هايدغر (1889–1976) رغم تتلمذه على هذا الأخير وتأثره بمنهجه الفكري في بلورة أسئلة الوجود ونقد الميتافيزيقا من خلال إعادة صياغتها وبلورة مبحث اللغة والتأويل ضمن أفق فلسفي منفرد، وهو ما أعطاه شرعية بعد وفاة هيدغر سنة 1976 ليكون أبرز فلاسفة الوجودية الجديدة في ألمانيا، ومحطّ أنظار العلماء وأهم المنظرين لخطاب التأويل وذلك لما تميّز به منهجه من نظرة نقدية للعلوم هدفها معرفة الحقيقة، حقيقة جماليات الأثر الفني التي هي المدخل الرئيسي لفهم جوهر وجود الإنسان ولمواجهة الإغتراب، ذلك أن تقبلنا للعمل الفني في نظر غادامير بعيدا عن وعينا بالحقيقة المؤسسة له والمتردد صداها فيه يخلف لدينا الشعور بالاغتراب، وقد أعطى في معرض هذه الفلسفة الجديدة التي قرنت بين مبحث الجمال والحقيقة ضمن دائرة هيرمينوطيقية تتجاوز حدود الدائرة التي رسمها هيدغر دورا جديدا وإشكاليا للغة ينتهي إلى ما يصطلح عليه بفن الفهم، الذي يقوم على الوعي بالأساس المعرفي والوجودي وعلى تصورنا للغة في ذاتها كوطن للفهم، والنظر إلى التأويل كفعل للفهم، وقناة يتقبل عبرها الآخر الخطاب، وتساعدنا في بناء المفاهيم الفلسفية ضمن أفق مغاير ونحتها بوصفها منطلقا أوليا لبناء المعارف. وقد رفض غادامير المغالاة في هذا المنهج إلى الحد الذي يمكن أن يتحول معه إلى لعبة تدور في حلقة مفرغة، بل سعى إلى وضع محددات منهجية ونظرية مترابطة الأجزاء في ضبط استراتيجية الفهم والتأويل بعيدا عن كل إسقاطات وأدبيات متهافتة على تطبيق كشوفات علوم الإنسان وثورة المناهج.

وقبل أن نقدم فكرة عن المرتكزات النظرية والمحددات الإبستمولوجية الأساسية لنظرية غادامير في فن الفهم وفلسفة التأويل، يجدر بنا أن نشير إلى بدايات حياة غادامير وطبيعة تكوينه الذي لم يكن أصلا ينبئ بأنه سيكون واحدا من أبرز فلاسفة العصر، وأكثرهم قدرة على بلورة سؤال الفلسفة الأساسي وهو الحقيقة والوجود.

---

* صحفي وباحث.

النشأة وغضب الأب:

لم تكن ثمة أي صلة تذكر بين غادامير والفلسفة إبان نشأته، فوالده يوهانس غادامير كان أستاذا للكيمياء الحيوية في جامعة بريسلا، وكان ينظر إلى الفلسفة والعلوم الإنسانية نظرة إزدراء، ويرى أن المشتغلين بالفلسفة كمثل المشتغلين بالثرثرة وأن المنهج الوحيد لمعرفة الحقيقة هو منهج العلوم الطبيعية و الرياضيّة غير أن الإبن كان عكس ذلك إذ يشدد على أهمية الفكر والنقد في حياة الإنسان، ويثق بدور الفلسفة والتفلسف في بلورة الوجود والعلم ذاته، ذلك أنّه ظلّ يؤكد أن المعارف العلمية لاتتقدم خارج النقد الفلسفي الذي يرسم لها حدودها ويحلل محصلاتها، ويكشف عن إمكانيات تقدمها والتطور في القوانين التي تبنيها حول الظواهر والأشياء، ولعل هذا ما كان فيما بعد وراء إنضمامه إلى حلقة الكانطيين الجدد الذين كانوا بمثابة تيار ابستيمولوجي مستحدث في نقد العلوم والفلسفة ذاتها.

وقد اشتد الغضب بأب الفيلسوف غادامير إبان التحاقه بالجامعة واختياره دراسة الفلسفة في مدينة بريسلا، وذلك بعد أن أتم سنة 1918 فترة التلمذة بمدرسة "الروح القدس"، وتنقل في السنوات الثلاث التالية لذلك بين جامعتي ماربورغ وميونيخ وهي الفترة التي تأثر فيها بالكانطيين الجدد، وهكذا إلى أن أعد في سنة 1922 رسالة الدكتوراه التي كان محورها "لذة المعرفة في محاورات أفلاطون".

وفي سنة 1923 التقى غادامير بادموند هوسرل ومارتن هيدغر، وواضب على حضور محاضرتهما في جامعة فرايبورغ وأمام افتتانه بفلسفة هيدغر في هذه الفترة بدأ في التخلي عن مناصرته للكانطيين الجدد.

وفي سنة 1924 بدأ غادامير في دراسة علم اللغة الكلاسيكي من خلال حضوره دروس باول فريد ليندر، وبعد إعداده لرسالة علمية عن أفلاطون بإشراف هيدغر وأستاذه في علم اللغة الكلاسيكي عيّن أستاذا للفلسفة في جامعة ماربورغ. ورغم ذلك لم تتغير نظرة الأب إلى إبنه الذي ما انفكّ يؤكد على أهمية المنهج الذي وضعته العلوم الطبيعية والفيزيائية في معرفة الحقيقة، ولعل ما يستغرب في هذا الأمر أنّ ابنه الفيلسوف هانس جورج غادامير هو الذي سيضع في ما بعد ثقة العلوم الطبيعية بمنهجيتها موضع شك وتساؤل.

وفي سنة 1946 قدم غادامير إلى جامعة ليبزغ ثم التحق بجامعة فرنكفورت إلى جانب هوركهايمر وادورنو وهناك كانت له خلافات واعتراضات كثيرة على المنطلقات النظرية للنزعة النقدية الفلسفية التي نظرت لها مدرسة فرنكفورت، وهكذا إلى أن استقرّ به المطاف بجامعة هايدلبرغ أين سيشغل كرسي الفلسفة خلفا لكارل ياسبرز.

وستكون سنة 1950 مرحلة حاسمة في مسار فلسفة غادامير وبداية عهد جديد لتنظير هذه الفلسفة، إذ أنه بعد أن أشرف على إصدار كتاب تذكاري بمناسبة عيد ميلاد هيدغرالستين أقدم على تأليف عمل في تجديد فلسفة التأويل وبحث أدواتها ومنطلقاتها. وبعد سنين عشر صدر كتاب غادامير "الحقيقة والمنهج : مبادئ فلسفة التأويل" وقد مثل هذا الكتاب حدثا استثنائيا سيما وأن غادامير منذ إعداده لرسالته الجامعية لم يكتب أي تأليف إلى حدود بلوغه سن الستين تاريخ صدور هذا الكتاب.

نظرية غادامير في فلسفة التأويل :

إن طرح مشكل الحقيقة في نظر غادامير وبحث الأطروحات التي ألفت في ذلك يقود في مداه الأقصى إلى بحث مسألة اللغة التي بدورها تحيلنا إلى النص، والنص من حيث هو بنية من الرموز و المعاني والقيم يحيلنا إلى القارئ الذي هو مؤول بمعنى من المعاني وبالتالي عليه أن يمارس الفهم بما هو منهج وفلسفة في الآن ذاته. والتأويل لايستقيم باعتبار معانيه الثلاثة الوجودية والجمالية والمعرفية الفلسفية، وقد أخرج غادامير هذا التأويل من دائرة العلم بالمفهوم الأكاديمي الضيّق ليربط بينه وبين التجربة الكليّة التي يكونها الإنسان عن العالم ويخوضها من خلال الوجود والفن والمعرفة، وهنا يصبح رهان الحقيقة يشترط تحديد المفاهيم والمنطلقات التي تلقي بنا في أعماق هذه الحقيقة وتجعلنا نحيط بجوهر الأثر الفني وحقيقة جمالياته بعيدا عن السطحية والانية ولتحصيل هذا المقصد يرى غادامير أنه من الضروري تجاوز الأدبيات الكلاسيكية التي تراكمت منذ الإغريق إلى عصرنا هذا مع شلاير ماخر ودليتاي وأعلام مدرسة فرنكفورت وكذلك مناهج القراءة التي بلورتها مدارس النقد الفرنسي، باتجاه يقطع مع تفسير النص وشرحه إلى السعي في سبيل فهمه، والفهم في نظرغادامير ليس مجرد بناء تصورات حول النص بقدر ما هو سؤال جوهري يستقطب كل أسئلة الوجود والفن والمعرفة، كما هو ليس وظيفة معرفية أو أدبية لغوية أو نفسية سوسيولوجية إن القناة التي تنبني عليها ومن خلالها علاقة الكائن بالكينونة ضمن أفق السؤال والتسآل المستمرّ، وطلب الفهم لايعني عند غادامير طلب اليقين، بل هو إعادة صياغة لسؤال الوجود والمعنى، ووضع كل يقين وكل معرفة موضع سؤال بعيدا عن اللاأدرية أو الشك من أجل الشك أو العدمية المغلقة على ذاتها، ولذلك راهن غادامير على "التأويلية"

"Hermeneutique" التي اشتغل على تنظيرها في اتجاهات مختلفة حتى يتحرر كلياً ممّا يمكن أن يذكرنا بدلالة المصطلح الفلسفي التقليدي الذي يحصر الفلسفة في تحصيل المعرفة والبحث عن الحقيقة، فلقد وعى غادامير بأهميّة تخليص سؤال الوجود ومنهج الفهم من التجريدات العامّة التي استمرّت حتى مع النسق الهيدغري، فأراد أن يتخذ من التأويل منهجا فلسفيا جديدا لا يتأسس فحسب على تطوير اجراءات الفهم والنقد المزدوج للعلوم الإنسانية والفلسفية، بل يتجاوز ذلك إلى تفسير الشروط التي تتيح الفهم إلى حد يتضح معه المعنى الأصلي المفترض الذي انتج النص للتعبير عنه، وقد اختار الثقافة في تمظهراتها الكتابية الكبرى (الفن والفلسفة واللاهوت والأدب) وسيطا للفهم، أو بالأحرى مجالا لإعادة تأسيس مستمرّة لعلاقة الكائن بالكينونة والإنسان بالحقيقة.

واتخذ من اللغة دليلا للفهم. وبالتالي نقل اللغة من كونها موطن الكينونة والوجود عند هيدغر إلى مجال الفهم ذاته، باعتبارها هي عمل الفهم وقاعدته الأساسية التي تكشف عن الأصل والأسّ والمنطلق المرجعي لكل مكتوب أو مفكر فيه أو متخيل جمالي، ومن ثمة يكون التأويل فهما للفهم ذاته، وإعادة تملّي لجماليات الفنون على ضوء نتاج منهجي في الفلسفة والعلوم الإنسانية وفي مجال اللسانيات التي وظفها من موقفه كفيلسوف في تجاوز التصورّ القائل بأن اللغة أداة تعبير ومخزن للثقافة والفنون ليجعل منها قاعدة للفهم ومنطلقا له، من حيث هو فن سؤال ووعي بالوجود والفن لاحدّ له.

وقد كان لمثل هذه الصياغة الجديدة لفلسفة التأويل أثرها في دفع غادامير إلى إعادة بناء حقيقة وعينا بجماليات العمل الفني وتحديد ماهيته ليكشف لنا عن جوهر مشكلة اغتراب الإنسان في العصر الحديث مبينا كيف أن تلقي الفن باعتباره جمالا بعيدا عن كل حقيقة، وعن كل رغبة في الفهم، يزيد شعورنا بالإغتراب ذلك أن العمل الفني يكمن في جوهر الوجود ذاته. وفي أعماقه تكمن حقيقة الوجود وفي ماضي هذا الفن يتردد صدى البحث عن الحقيقة من البدايات إلى الآن، حيث لم يبارح الإنسان هاجس التفكير في الحقيقة الوجودية وإن إدّعى تحت وطأة التقنية والمعلوماتية وطرقها السيّارة والمعقدة غير ذلك.

وهكذا أمكن القول إن غادامير عمل في مشروعه الفلسفي على تجاوز التصورات التي بنيت حول التأويل ابتداء من أرسطو وصولا إلى فرسان التأويل في العصر الحديث مع شلاير ماخر وديلتاي وهيدغر، ليبرز أن في اللغة ذاتها وبها يمكن الإشتغال على أسّ وأصل كل شيء ومساءلة كل الحقائق والمعارف المؤسسة لجماليات الفنون ولمعقولية كلّ خطاب ومنهج سواء في العلوم الإنسانية أو في العلوم الطبيعية أو في مجال النقد الأدبي، وذلك من خلال التأويل كفلسفة جديدة في الفهم والمعرفة، أو كمنهج تراجع في ضوئه مشروعية المناهج الأخرى ويقف أمام تشتت موضوعات المعرفة وتشظي الحقيقة، التي وضعها غادامير في مقابل المنهج وجعل من "الحوار" مدارا مركزيا للصراع بينهما وذلك من خلال مجالات ثلاثة رئيسية :

1. المجال الجمالي ويتعلق بالأعمال الفنية.
2. المجال التاريخي ويتعلق بالرصيد الماضي في المعارف والفلسفة والأديان والآداب وفي التجارب الاجتماعية.
3. المجال اللغوي ويتعلق بالعلاقات والمعاني والدلالات.

وقد كان صدى نظرية غادامير في فلسفة التأويل والفهم كبيرا وفاعلا في شغل مدارس النقد الأدبي، وتيارات البحث في جماليات الفنون، وكذلك أثرت فلسفة غادامير في الفلسفات النظرية المعاصرة وخاصة في بول ريكو (ولد سنة 1913) الذي وإن اختلف معه في إدماج بعد السلطة في عمليّة الفهم، فإنه تأثر به في بلورة نظريته في التأويل والقراءة.

أمّا التأثير الأكبر لمشروع غادامير فقد كان على "مدرسة كونستانس لجماليات التلقي" حيث اعتمد رائدها ومؤسسها روبرت ياوس (1921-1998) المنطلقات النظرية وجهاز المفاهيم الذي وضعه غادامير في صياغة مبادئ هذه المدرسة ونظرتها للفن والجمال في علاقتهما بالمبدع والمتلقي.

الإحالات :

**Hans-Georg Gadamer, Vérité et Methode: les grandes lignes d'une herméneutique philosophique Traduit de l'allemand par Etienne Sacre, Revision de Paul Ricoeur, ed, Seuil 1976.

مكتبة الحياة الثقافية

تقديم ع. م. ر

" مساءلات نقدية" لبوراوي عجينة

بوراوي عجينة كاتب قصة وناقد جامعي يسجل له مثابرته المستمرة سواء في كتابة القصة القصيرة حيث أصدر عددا من المجموعات منها : ممنوع التصوير (1982)، وجوه في المدينة (1985)، أمواج الغضب (1992) ثمار الجسد (1994) خفايا الزمان (1997)أو في النقد. وأحدث إصداراته كتاب في جزئين عنوانه " مساءلات نقدية" – دراسات في الشعر الحديث والرواية والقصة القصيرة – ويكتب المؤلف مقدمة لكتابه تحت عنوان " ما جدوى هذه المساءلات النقدية؟ " ومما ورد فيها قوله : (لقد ارتأينا ونحن على مشارف قرن جديد وبعد أن ألقينا نظرة على مسار كنا قطعناه في البحث العلمي والتدريس الجامعي والتأليف الأدبي انه آن الأوان لكي نجمع ما كنا أنجزنا من دراسات وترجمات ومقاربات للأدب العربي الحديث نثرا وشعرا ومسرحا ونقدا).

ويرى أنه بعمله هذا انما يقتفي خطى (أعلام في النقد الأدبي الحديث في المشرق والمغرب على حد سواء – ولعل من أبرزهم طه حسين في " حديث الأربعاء " ومحمد مندور في مؤلفه " في الميزان الجديد " ومحمود المسعدي في "تأصيلا لكيان" ومحمد الحليوي في كتابيه " في الأدب التونسي " و"مباحث ودراسات أدبية" إلخ)، موردا أمثلة أخرى سبقته كطرشونة وحمادي صمود والمسدي والهادي الطرابلسي.

ما نستخلصه أن الكاتب سار في طريق سبق أن سلكه كتّاب آخرون وبالإمكان اضافة عشرات الأسماء الأخرى إذ أن جمع المقالات المنشورة في الصحف والمجلات في كتب لا تحتاج إلى تذكير، فالقصاصون ينشرون قصصهم فرادى قبل جمعها وكذلك الشعراء.

كتاب بوراوي عجينة كبير الحجم فالجزء الأول يقع في 320 صفحة من القطع الكبير ويقع في فصلين الأول : مساءلات شعرية والثاني مساءلات سردية. لكن ما يسجل على الكاتب هو انه قد توقف في بعض الفصول عند أعمال سواء في الشعراء أو السرد لا تمتلك أي تميّز ولا نريد أن نذكر الأمثلة وربما يكون القسمان الأول من الفصل الأول مهمين لأنهما قراءة للمشهد العام وليس لجانب منه. ويبدو الفصل المخصص للروائي المصري جمال الغيطاني في القسم الثاني وكأنه وضع في غير سياقه ما دام القصاصون والروائيون الذين تحدث عنهم عداه من تونس كما هو الشأن مع فصل الشعر.

أما الكتاب الثاني المخصص للجزء الثاني من هذا الكتاب فهو مكرس لدراسات وترجمات في المسرح والنقد الحديث.

هذا الكتاب أصغر حجما من الجزء الأول (226) صفحة من القطع الكبير ويقع في فصلين الأول (مساءلات مسرحية). وفيه نقرأ : الخطاب المسرحي التراثي والثورة من خلال مسرحية "الحلاج" لعز الدين المدني / الخطاب المسرحي والمثقف من خلال مسرحية " كتاب الإمتاع والمؤانسة" عن حياة التوحيدي للمغربي الطيب الصديقي / الخطاب المسرحي الحديث وجدلية السلطة والمواطن من خلال مسرحية " تمثيل كلام" لفرقة مسرح " فو".

والفصل الثاني في قسمين الأول " دراسات" وفيه نقرأ: نقد الرواية العربية في ضوء المنهج الإجتماعي/ الخطاب النقدي من خلال " صدمة الحداثة" لأدونيس/ الخطاب الروائي والتقنيات السيميائية (الحضور والغياب)/ القصة القصيرة تتطلب مهارة كبيرة– حوار مع المؤلف أجراه بشير وسلاتي.

أما القسم الثاني المخصص للدراسات المعرّبة فنقرأ

منه " عودة الى الكتابة " لجمال الدين بن الشيخ/" ما الشعر؟" لرومان جاكبسون/ محاولة تصنيف الرواية لجون كابرياس (في قسمين) القصة القصيرة في أروبا" لأنطونيا فوني. والكتاب بجزئيه وفصوله المتعددة والمختلفة وتعدد موضوعاته المتناولة من قبل المؤلف يشكل جهدا يستحق التحية من مؤلفه الدؤوب في المجالين الجامعي والإبداعي.

صدر الكتاب من منشورات سعيدان - سوسة (تونس) 2001.

"غريب في المدينة" لرشاد أبو شاور

رشاد أبو شاور أحد الروائيين والقصاصين الفلسطينيين الكبار الذين بدأت أسماؤهم في التألق منذ الستينات، هو صاحب روايات أساسية في مدونة الرواية العربية، نذكر منها : أيام الحب والموت، العشاق، البكاء على صدر الحبيب، الرب لم يسترح في اليوم السابع، وشبابيك زينب وأعمال أخرى. كما أصدر أبو شاور عددا من المجاميع القصصية التي ترصد الواقع العربي بسخرية مرة أمام كثرة المضحكات المبكيات فيه ومنها: ذكرى الأيام الماضية، بيت أخضر ذو سقف قرميدي، الأشجار لا تنمو على الدفاتر، مهر البراري، بيتزا من أجل ذكرى مريم، حكاية الناس والحجارة، والضحك آخر الليل. وله كتابات لا تحصى ترصد ما يحصل في الواقع العربي من أحداث ومتغيرات وخاصة الفلسطيني منها، وفي كتاباته يمتلك أبو شاور جرأة من النادر أن نجدها عند الكتّاب الآخرين، وكأنه جراح حامل لمبضعه من أجل استئصال كل أورام الجسد العربي. وقد جمع بعض مقالاته في كتابين هامين هما : ثورة في عصر القرود، وآه يا بيروت.(صدرت احدى طبعاته بتونس).

وقصص وروايات أبو شاور وجدت طريقها إلى اللغات الأخرى ونال عن مجموع هذه الكتابات وسام المنظمة العالمية للصحفيين، ومنحته رابطة الكتاب الأردنيين الجائزة التي تحمل اسم القاص الأردني الرائد سيف الدين الإيراني.وأحدث اصدار لرشاد أبو شاور مجموعة مختارة مما أنجز في مجال القصة القصيرة وتحمل هذه المجموعة اسم " غريب في المدينة"، وتضم عشر قصص قصيرة هي العصافير / بيت أخضر ذو سقف قرميدي / منشور سري للقراء/ عازف الأرغول/ الذي مات عند قمة الجبل/ الراية البيضاء/ الذي خدع المدينة/ غريب في المدينة/ مهر البراري / من قتلوا الحمام يا عمر. وقد وضعت في خاتمة الكتاب شهادة للمؤلف تحت عنوان " رحلتي مع القصة القصيرة".

لقد فات الناشر وربما المؤلف أيضا أن يضع في آخر كل قصة اسم المجموعة التي اختيرت منها، والأمر نفسه ينطبق على الشهادة، أين قدمت؟ ومتى؟ ورشاد أبو شاور في قصصه القصيرة غيره في رواياته، إذ أنه يكتب القصة بلا اطالة ، ويركز على الجملة القصيرة وبإيقاع متسارع، يعتمد المفارقة والتوازي ما بين الجد والسخرية ولا أحد من كتّاب القصة العربية القصيرة له هذه الرؤية الفنية غيرالكاتب السوري المعروف زكريا تامر مع الآختلاف الكامل بين لغتيهما ومنهجيهما وموضوعاتهما.

يتحدث أبو شاور عن عالمه الأدبي والإنساني الذي ولدت فيه قصصه فيذكر انه (الكتاب، السينما، الراديو، حلقات النقاش، الأماسي الشعرية، والندوات الفكرية، والمعارض التشكيلية، والصحف، والمجلات "الآداب"، المسرح، القصة، هذا هو عالمنا آنذاك فقط).

وليسأل :(هل كان لنا أساتذة؟)وهنا يعدد أسماء سميرة عزام، غسان كنفاني وفيما بعد جبرا ابراهيم جبرا.

ويشير إلى أننا ننتمي إلى أمة واحدة (نكتب بلغتها، ونعيش كل ما يلم لها، وتهدر في عروقنا دماؤها، وثقافتنا جزء من ثقافتها، وابداعنا بعض ابداعها ؟). ويذكر أسماء مثل يحي حقي، يوسف ادريس، ونجيب محفوظ (مصر) ويذكر رأيا عن محفوظ بأنه قاص كبير وليس روائيا كبيرا حسب. ومن الأسماء الأخرى التي يذكرها من أعلام فن السرد العربي الذين لم تعد الأجيال الجديدة تتذكرهم وتقفز رأسا الى آخر كلمات السطر. أبو شاور يذكر في شهادته سعيد تقي الدين، سهيل ادريس (لبنان)، فؤاد الشايب وزكريا ثامر (سوريا)، ويوسف الشاروني (مصر).

ورغم جهده الروائي المتميّز وتعدد عطاءاته وتنوّع كتاباته وكذلك قراءاته وتجربته الحياتية الصعبة، حياته في المخيم ونضاله من أجل قضيّة في كل فصولها التي أعقبت نكبة عام 1948 الا أن رشاد أبو شاور يقول في ختام شهادته عن تجربته في كتابة القصة القصيرة: (لكنني سأبقى دائما من قراء القصيرة المتحمسين، فالقصة القصيرة متعة فنية وعقلية، متعتها متجددة، وهي تروى وتستعاد بسهولة، وفيها حكمة لا تزول مع تقدم الزمن).

يقع الكتاب في 96 صفحة من القطع المتوسط - منشورات وكالة الصحافة العربية - القاهرة 2001.

"الموسيقى ومنزلتها في فلسفة الفارابي" لسالم العيادي

صدر للكاتب والباحث سالم العيادي كتاب بعنوان "الموسيقى ومنزلتها في فلسفة الفارابي" والكتاب رسالة سبق أن نال عليها المؤلف شهادة الدراسات المعمقة في الفلسفة عام 2001. ويلاحظ أن المؤلف قد أشار الى أن استاذ الفلسفة المعروف د. فتحي التريكي هو الذي وجهه الى الإهتمام بمسألة الموسيقى عند الفارابي.

وفي تقديمه يذكر المؤلف : (أما الداعي الى النظر في فلسفة الفارابي من منظور نظرية الموسيقى فأمران : أمر عرضي يتعلق بوضعية المسألة في الدراسات الفارابية، وأمر جوهري يتعلق بوضعية المسألة عند الفارابي ذات. فالمسألة الموسيقية تكاد تكون غائبة في الدراسات الفارابية. وإذا كان بعض هذه الدراسات تطرّق اليها فعلى سبيل الإشارة أو التحقيق أو التاريخ دون الإهتمام ببعدها الإشكالي وبخطورتها النظرية عند الفارابي ودون استثمارها منهجا كمدخل ممكن لقراءة المتن الفارابي. ولما كانت الموسيقى مغيبة في الدراسات الفارابية أو تكاد فإن النظر فيها لا يخلو من حدة وطرافة دعتنا الى الإقبال على البحث فيها).

يقع الكتاب في ثلاثة أقسام هي :

1– الصياغة الفارابية لإشكالية الموسيقى النظرية. وفيه فصلان هما: دلالة مفهوم النطق / دور مفهوم النطق في التأسيس لصناعة الموسيقى النظرية

2– الموسيقى العملية والموسيقى النظرية وفيه ثلاثة فصول هي : التمييز بين العملي والنظري / التكامل المعرفي بين الموسيقى العملية والموسيقى النظرية وهذا الفصل يتوزّع على جزئين الأول معنى التجربة ودورها المعرفي والثاني تجاوز المعقول للمحسوس: طبيعته وحدوده / علم التعاليم والموسيقى التعاليمية.

3– الموسيقى التعاليمية وفلسفة الموسيقى ويقع في فصلين الأول : مستويات التربيض وحدوده وفيه ثلاثة أجزاء: التكميم بطريق المناسبة / المنهج التحليلي التركيبي والطابع البرهاني للخطاب / حدود التربيض. والثاني: فلسفة الموسيقى : التعقل النظري العملي وحدوده.

والخاتمة بعنوان: مدخل الموسيقى في الإنسانية. والكتاب كما يقول عنه مؤلفه في كلمة على غلافه الأخير : (لا يتوجه الى المهتمين بالشأن الفلسفي حصرا بل يتوجه أيضا الى القائمين على الحقل الموسيقي انشاء وتنظيرا. كما أنه ذو غنى، كبير لمن هو مهتم بالحضارة العربية وبتجليات الفكر العربي فهما وتقويما). كتاب مهم يخرج على سياق ما ينشر حيث يستأثر الشعر والقصة – وخاصة الشعر – بكل ساحة النشر.

يقع الكتاب في 202 صفحة من القطع المتوسط – منشورات الوسيطي (تونس) – سنة الطبع لم تثبت.

"أبو الريش" لعبد الستار ناصر

يعتبر عبد الستار ناصر من أعمدة جيل الستينات في القصة العراقية، وقد عرفت عنه مواصلته وعدم توقفه عن العطاء ونلاحظ أن السنوات الثلاث الأخيرة هي فترة عطاء غزير له ومنذ أن حلّ في العاصمة الأردنية عمّان ليتّخذها مستقرا، ومن آخر اصداراته نذكر : نصف الأحزان (رواية) دار الآداب – بيروت 2000/ الكوّاش (قصص)– المؤسسة العربية للدراسات والنشر (بيروت)2000/ بعد خراب البصرة (قصص)2000 عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر كذلك، وهناك أعمال أخرى قامت بنشرها هذه الدار ومنها : حياتي في قصصي (سيرة روائية) 2001/ سوق السراي (كتابات في النقد)2002.

كما نشر في القاهرة وضمن منشورات وكالة الصحافة العربية ثلاثة أعمال هي جمهورية العوانس (مسرحيات) 2001/ مختارات قصصية 2001 وفي قطار السمك (قصص) 2002.

وبين أيدينا روايته الجديدة (أبو الريش) الصادرة حديثا. وقد كتب المؤلف لروايته مقدمته سماها (مقدمة لا بد منها). وهي مقدمة حميمة وقريبة كعادة عبد الستار ناصر في كل كتاباته، حيث الصراحة الفاجعة غالبا والمسلية أحيانا أخرى فهو من الكتاب القلائل الذين لا يطمحون الى تزيين صورهم بل يقول ماله وما عليه. ويرتكز في المقدمة هذه– التي لا بد منها – على تأثير السينما عليه، وأنها كانت بشكل وآخر مدرسته، ويعدد أسماء سينمات بغداد الخمسينات والستينات والتي هدّ أغلبها ولم يعد أحد من أبناء الجيل الجديد يعرف شيئا عنها.

يقول : (لو أنني قرأت مذكرات فدريكو فيلليني قبل كتابة هذه الرواية لربما اختلف الحال في الشكل والمضمون معا، لكنني كما أرى الآن على جانب من الراحة والحظ ما دام هذا الكتاب لم يصل يدي الا بعد نهاية " أبو الريش" بوقت قصير). ويعترف بأنه جاء الرواية (ضيفا عليها من منزل القصة القصيرة لكنني رأيت نفسي على وفاق كبير معها بعد "نصف الأحزان"). كما يذكر بأن له رواية

بعنوان "الطاطران"

- وهو اسم احدى محلات بغداد - ولكنه لم يعثر على أي نسخة من نسخها الثلاث المخطوطة التي ترك واحدة في بغداد وذهبت الثانية الى القاهرة والثالثة الى دمشق.

ثم يقول في آخر مقدمته مخاطبا القارئ بقوله : (الرواية التي بين يديك أيها العزيز القارئ هي البديل عن القول "وداعا" اذ لا رواية بعدها، وهو قرار نهائي يشبه اعتزال الملاكم الذي أصابه مرض "الرعاش" أو "الزهايمر" ولا مفر أمامي من العناية بها حتى تبقى في ذاكرة الأسى والمأساة أطول وقت ممكن).

رواية " أبو الريش" ترصد الواقع العراقي بكل ما فيه من تداخلات منذ الثمانينات وحتى اليوم، وهي رواية كبيرة الحجم (266) صفحة من القطع المتوسط، وهي الإصدار الثاني والعشرون في سلسلة اصدارات المؤلف.

صدرت الرواية من منشورات المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت 2002.

"صبايا"
لعمر السعيدي

صدرت للقاص عمر السعدي مجموعة قصصية جديدة بعنوان "صبايا" وهي المجموعة الثالثة له بعد "الصوت المفقود" 1997 و"المشي بعين واحدة" 2000 عدا مجموعة قصصية للأطفال بعنوان "سر المدينة المعلقة" 1999 وكتاب نقدي بعنوان " قراءات في الرواية التونسية" 2001.

تضم المجموعة إحدى عشرة قصة قصيرة مستوحاة من الحياة اليومية للناس ومشاغلهم في العيش وآمالهم وطموحاتهم.

ولم تغب عن عالم القصص معاناة المؤلف كمعلم وما يعانيه في هذه المهنة النبيلة والشاقة وخير مثال على هذا قصته " درس خصوصي". ومن عناوين القصص التي تضمها المجموعة نذكر :

الضفة الأخرى/ الملصق الذي لم يدخل المسابقة/ درس خصوصي/ السباق/ الوجه الذي لا يشيخ/ الببغاء/ كلمات لم يدع بها إمام/ ثقب بالذاكرة (والأصح في الذاكرة) تعبره الريح/ اللوحه/ صبايا/ وعاشقة الأموات.

يجعل المؤلف من مقولة للكاتب الإسباني المقيم في مراكش خوان غويتسيللو مدخلا لعالم قصصه وقد جاء فيها :(الكاتب الذي يكون مطمحه ترك أثر وخلق غصن أو فرع في الشجرة، عليه ألا يخضع لأي تأثير خاص لأن نهمه الأدبي سيمنعه من الوقوف عند كاتب معين أو عند نموذج واحد، وسيكون مطمحه امتلاك كل التراث الأدبي لزمنه).

صدر الكتاب على نفقة المؤلف ويقع في 118 صفحة من القطع المتوسط، وقد طبع في مؤسسة JMS للطباعة والإتصالات المرئية - تونس 2002.

"القصة القصيرة في فلسطين والأردن"
لمحمد عبيد ا له

د. محمد عبد الله جامعي فلسطيني يدرّس الأدب العربي في جامعة فيلادلفيا الأردنية. وهو شاعر له اصدارات في هذا المجال لكن جهده الأساسي منصب"على البحث وأحدث اصدار له في هذا المجال كتاب بعنوان (القصة القصيرة في فلسطين والأردن منذ نشأتها حتى جيل " الأفق الجديد").

وإذا ما راجعنا قائمة اصدارات المؤلف لوجدنا ان له في الشعر ديوانين هما : " مطعوناً بالغياب" و"سحب خرساء".

أما في مجال الدراسات فله : القوس والحنين - رام الله 2001/ فن المقالة (مشترك مع د. صالح أبو اصبع) عمان 2002/ فلسطين في القصة الأردنية - عمان 2002/ الشعر الجاهلي، الإطار القصصي والأسطوري -عمان 2002. هذا عدا مؤلفات مشتركة مع باحثين آخرين ومساهمات في عدد من الندوات والمؤتمرات الأردنية والعربية.

في مقدمته القصيرة لكتابه هذا يقول :(هذه دراسة قارئ محب للقصة القصيرة، وللسرد عامة، وقد اتخذت فضاءها المكاني من القسم الجنوبي من بلاد الشام - فلسطين والأردن- لما في هذا القسم من ترابط وتداخل وانسجام حتى ليصعب فصل بعضه عن بعض). ويشير الى زمن بحثه هذا يمتد (منذ نشأة القصة الحديثة في بداية العشرينات من القرن الماضي عندما بدأ السرد القصصي دورة جديدة بعد غياب طويل على أيدي خليل بيدس ومحمد صبحي أبو غنيمة، فكانت مرحلة الطلائع الجديدة التي استمدت منابع عودتها من الإتصال بالقصة الغربية وأصول السرد العربي القديم، وطبيعة الواقع العربي الذي فرض نفسه بقوة فأثر في طبيعة القصة موضوعا وفنا. وتمتد فصول الدراسة التالية حتّى عام 1966وهو العام الذي توقفت فيه مجلة "الأفق الجديد" المقدسية). ونحبّ أن نوضح هنا للقارئ العربي المغاربي بشكل خاص أن هذه المجلة "الأفق الجديد" قد أسسها الشاعر الفلسطيني أمين شنار، وكانت من أرقى المجلات العربية، ولأدباء المشرق العربي وخاصة العراقيين والسوريين والأردنيين

والفلسطينيين مساهماتهم فيها، وكان توقفها عن الصدور خسارة كبيرة اذا أنها كانت حاضنة للإبداع الجديد غير معنيّة إلا بالمساهمات الشابة ذات القيمة والإضافة.

ومن الملاحظات المهمة التي نتفق مع المؤلف عليها كل الإتفاق قوله : (وقد حاولت أن أكتب لقارئ، فأنا ممن يعولون على القارئ ويكتبون له، ويقدّرون حاجاته ومطالبه، لكنه ليس هاجسا يقف بيني وبين ما أكتب، كما تجنبت بعض ما مال إليه النقد الحديث من فصل الأثر عن صاحبه، ولم أقنع بمقولة " موت المؤلف" حتى لو كان ميتا على وجه الحقيقة، ولذلك لم أكن أتحرج من البدء بترجمة الكاتب والتعريف به، وبالمؤثرات التي وجّهته وفعلت فعلها في تجربته وكتابته).

في الفصل الأول يتحدث عن (فواعل ومؤثرات "نسب القص وعوامل تطورها"). وفيه يتحدث عن : القصّة أصل أم نقل/ أثر الترجمة والسرد الغربي/ الصحافة : دورها الأدبي ومسيرتها القصصية. ويتوقف عند عدد من الصحف والمجلات الفلسطينية والأردنية.

لكنه في الفصل الثاني الذي أسماه " طلائع أولى" يتحدث عن رائدين هما : خليل بيدس ومحمد صبحي أبو غنيمة مع معلومات عن حياتهما ونماذج من نصوصهما.

وفي الفصل الثالث المعنون (الإيراني ومن معه " رواد القصة الفنية"). أما الإيراني فهو محمود سيف الدين الإيراني الذي تمنح رابطة الكتاب الأردنيين جائزة تكريمية تحمل اسمه للأدباء المكرسين في فن السرد فهناك حديث عن حياته وتكوينه والرؤية القصصية لديه والوعي النظري، كما يثبت أحد نصوصه" قصة " سرّ في صورة". وعدا الإيراني يتحدث عن عارف العزوني (رائد مجهول)، ونجاتي صدقي (رائد المدرسة الواقعية) وعيسى الناعوري وأمين فارس ملحس عدا أسماء أخرى مثل: عبد الحميد ياسين / محمد أديب العامري / روكس بن زائد العزيزي / حسني فريز وغيرهم وكلهم من الرواد. كما يكرس قسما من هذا الفصل للكتابات النسائية وعن ثلاث كاتبات معروفات وهن سميرة عزام احدى أهم رائدات فن القصة القصيرة العربية ونجوى قعوار فرح وثريا ملحس. وفي آخر الفصل هناك منتخبات قصصية لبعض من وردت أسماؤهم مثل : الإيراني / نجاتي صدقي/ عيسى الناعوري وغيرهم. ويكرس الفصل الرابع وهو الفصل الأطول لما سماها بـ "حقبة الأفق الجديد" ويمكن أن نصف هذا الفصل بالثراء ودقة المتابعة وقوة التوثيق لجيل صاغ المدونة السردية الحديثة دون أن يغفل العامل السياسي من فترة ما قبل نكبة فلسطين عام 1948 وحتى العدوان على مصر عام 1956.

ثم يتحدث عن اللغة القصصية عند القصاصين مثل : ماجد أبو شرار/ محمود شقير/ نمر سرحان/ صبحي شحروري / فخري قعوار/ وخليل السواحري .

ويمرّ بـ "بطولة المكان" ويختم بنماذج قصصية للأسماء التي وردت في الفصل مضافا اليها احدى قصص يحيي يخلف (البطل). كتاب مهمّ لكل باحث عن جذور فن السرد العربي ليستكمل به ما كتب عن بلدان عربية أخرى مما يجعل الصورة كاملة.

يقع الكتاب في 350 صفحة من القطع الكبير – منشورات وزارة الثقافة الأردنية 2001.

كتابان لمحمد المرزوقي

عن دار سراس

ضمن اهتماماتها في اعادة اصدار بعض الأعمال الإبداعية والبحثية لرواد الحركة الفكرية والأدبية بتونس أصدرت دار سيراس أخيرا كتابين للمرحوم محمد المرزوقي في طبعة أنيقة تليق بمقام المؤلف ومكانة عطائه الثري.

الكتاب الأول هو " على هامش السيرة الهلالية – دراسة ونماذج" وهو مجال كان الراحل رائدا فيه نظرا لما بذله من جهد كبير في جمع الأدب الشعبي وتوثيقه ومن ثم في دراسته وتحليله.

أما الكتاب الثاني ففي مجال القصة القصيرة التي كان للراحل مساهماته الواضحة فيها، عنوان المجموعة "أنا يوسف" وهناك عنوان ثان تحت اسم المؤلف هو " أحاديث السمر".

قدّم للمجموعة نجله الجامعي والشاعر د. رياض المرزوقي وعنون تقديمه بـ " السمر في ضوء القمر".

زمن كتابة هذه القصص هو ما بين عامي 1948 و1955.

ويشير د. رياض المرزوقي في مقدّمته بقوله (وإذا كانت النزعة التعليمية الأخلاقية شائعة في هذه القصص شأن جميع القصص المؤلفة في ذلك العهد، فإنّ عناصر جذابة كالتشويق أو المفاجآت والمزج بين النفس التراجيدي والطريق الساخر ممّا يمنحها أبعادا لا تطالها نصوص كثيرة هي أقرب الى اللوحات والخطب المملة).

عمل طيب تقوم به دار سراس بتقديم الأعمال التي فقدت من المكتبات منذ سنوات من أجل تواصل الأجيال.

اشتراك

ترحب إدارة تحرير مجلة الحياة الثقافية بكل من يرغب في الاشتراك فيها وتدعوه أن يعتمد هذا الأنموذج وملأه بغاية الدقة والوضوح ثم إرساله إلى عنوان المجلة مع نسخة من وسيلة الدفع.

مع الشكر على حسن تعاونكم



اشتراك

الاسم واللقب : ....

العنوان : ....

الترقيم البريدي : .... **الهاتف :** ....

الفاكس: ....



عدد نسخ الاشتراك : ....(اشتراك سنوي لعشرة أعداد : 20,000د
«عشرون دينارا تونسيا أو ما يعادلها»)

يتم ارسال الاشتراك بواسطة حوالة بريدية أو صك بنكي بالحساب الجاري للمجلة بالبريد رقم : 99-474 – اللجنة الثقافية الوطنية (الحياة الثقافية)

عنوان المجلة : اللجنة الثقافية الوطنية (الحياة الثقافية) 105 شارع الحرية – تونس 1002
الهاتف : 646 890 – 152 288 – الفاكس : 639 792